عالي بن سرحان القرشي

الصورة الشعرية

في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

مؤسسة الانتشار العربي

الصورة الشعرية

في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

د. عالي بن سرحان القرشي



ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-866-5

الطبعة الأولى 2016

الصورة الشعرية

في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

عالي بن سرحان عمر القرشي

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الواحد علام

الفهرس

الرسالة الناجية: رؤى وتطلعات
د. معجب العدواني

تشكلت في مرحلة الثمانينات الميلادية كوكبة من الباحثين الذين آثروا الخروج من عباءة الدراسات الجامعية التقليدية التي استمرت في بلادنا زمنًا طويلًا، لا يجمع بينهم قيادة أو اتفاق، ولم تضمهم اجتماعات أو ملتقيات، بل كان هناك رابط خفي يجمع أولئك الشباب الذين انضموا تحت لواء الحداثة، وهي هنا الحداثة العلمية التي اخترقت الدرس الجامعي التقليدي فأصابته في مقتل، كان عدد هؤلاء الشبان لا يزيد عن أصابع اليد الواحدة، لم تكن جهودهم في حينها ناضجة بما يكفي، لكنها كانت أشبه بمستصغر الشرر الذي لا يلبث أن يوقد جذوة لا تنطفئ؛ إذ أسهمت أعمالهم في إحداث يقظة لحركة نقدية واكبت حركة إبداعية متميزة.

لن ينكر دور عالي القرشي وعبدالله الغذامي وسعيد السريحي وسعد البازعي وآخرين في تلك الحركة النقدية إلا جاحد، أولئك الشباب في تلك الحقبة الذي جمع بينهم العلم ولا شيء سواه، وتمثل هذا بالتمسك بتلابيب المنهج العلمي الصارم الذي لم يكن متوفرًا في أغلب الأوساط الأكاديمية في اللغة والأدب، إذ كانت أكثر الدراسات اللغوية مقصورة على التمسك بالدرس النحوي التقليدي ولم تتجاوزه إلى الدراسات اللغوية الحديثة، أما الدراسات الأدبية فكانت متمسكة باختيار شاعر وسرد حياته وذكر شعره مع شروح أولية ومبسطة.

كانت دراسة «الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم» مختلفة في نهجها عما هو سائد، وهي في الوقت نفسه الرسالة الناجية من قمع قوى الظلام التي لا تؤمن بالعلم، بعد أن

سبقتها رسالة أخرى كان نصيبها المنع والوقف وهي للسريحي عن «حركة اللغة الشعرية»، كان للرسالتين نصيب من كتابة التقارير السوداء التي تحمل مسؤوليتها من لا يعرف المنهج العلمي ولا يؤمن به، وسأقتبس هنا مقطعًا من التقرير المطول عن الرسالة الذي نشر في الصحافة السعودية بعد أكثر من ثلاثين عامًا، إذ كتب صاحب التقرير التحريضي السري نصًّا «... كل هذا التقصير أو الإيجاز المخل يهون بالقياس إلى الملاحظة الفاصلة في الرسالة: وهي أن الطالب قد جعلها مجالًا لترديد مقولات المذهب الأدبي النقدي الذي ارتضاه، وهو البنيوية والألسنية والسيميولوجية، فإن كان هذا المنهج مقبولًا في مقاييس جامعة أم القرى، فلا بأس من مناقشة الرسالة وإظهار ما فيها من قوة أو ضعف. أما إذا كان هذا المنهج غير معترف به، وكانت مناقشة الرسالة وهي على هذه الصفة تعني الاعتراف بهذا المنهج وإقراره وتعني كذلك أن من حق غيره من الطلاب أن يتبعوه ويتأسوا به فهنا لا بدّ من إعلان ذلك للكافة وإحاطة المشرفين على الرسائل به وأخذ توقيعهم على استبعاد المنهج البنيوي الألسني السيميولوجي وعدم السماح للطلاب باستخدامه حتى لا يقعوا في مزالق العداء للتراث والولوع بنقض القديم وإقامة الجديد مقامه وتسفيه آراء النقاد والبلاغيين في تراثنا.. إن مثل هذا الصنيع ليس من البحث العلمي في شيء.. بل هو تمرين لهؤلاء الطلاب على الرفض بغير حجة، والولوع بالتغيير لذات التغيير، والخضوع لمقالات فلاسفة العبث والتوهم والملل، الذين يستحدثون الفلسفات والمذاهب، ثم ينقضونها ويبحثون عن غيرها.. وهكذا.. ولا ألقي القول هنا جزافًا .. فهذه الرسالة التي بين أيدينا مملوءة بشواهد هذا التأثر بالبنيوية وما يتصل بها .. والخضوع لمقالاتها ..»[1].

تتفق كلتا الرسالتين للقرشي والسريحي في كونهما أُخضِعتا لكاتب تقرير واحد، في بيئة أكاديمية واحدة، ولم يكن بهما ما يخالف العرف والدين، وكتبتا بجهود علمية خالصة، قوبلت بالزعم بغموض المنهج، وهو الأمر الذي انعكس على إدارة جامعة أم القرى آنذاك، فانساقت بلا وعي خلف هذين التقريرين، لتسحب درجة الدكتوراه من السريحي، وتهدد القرشي بالسحب إن لم يجر التعديل المطلوب، وللحق أود أن أؤكد هنا أن هاتين

(1) نشرت نسخة من هذا التقرير الذي كتبه مصطفى عبدالواحد في جريدة مكة اليومية.

الرسالتين كانتا سبقًا في التعامل مع المنهج العلمي المختلف في التناول عما هو سائد في حينه في الجامعة، كانتا سبقًا في الطرح، والنظر إلى موضوعهما بصورة اختلفت عن منظور التقليديين؛ ذلك المنظور الذي كان يجتر مقولاته بإعادة نسخ أطروحاته المتشابهة، بعيدًا عن الإطار العلمي الذي تتداوله المنارات الأكاديمية.

إن النظر إلى هذه القضية سيجعلنا نعيدها إلى سببين اثنين لا يمكن وصفهما إلا بكونهما يعودان إلى مصالح بغيضة، ليس للعلم أدنى دور فيها، إذ ينتمي الأول منهما إلى تيار يهيمن على الجامعة، ويناوئ المناهج الحديثة ويهاجم التجديد، أما الثاني فهو شخصي تسيطر عليه مشاعر الحسد والهلع الذي انتابهم من هذه المجموعة الأكاديمية التي وقفت في شموخ على أعتاب التفوق في الجامعة، وهو أمر يحدث ولا يزال لكل من حقق امتيازًا أو أحدث تجديدًا في طرحه في العلوم الإنسانية.

كان على أولئك الذين أبدعوا في رسم هذا المسار المشين لمسيرتهم، وارتضوا لعلمهم أن يكون في إطار زائف أن يخلقوا من هذا الاختلاف مساحة للحوار لا مجزرة للفكر، كان عليهم أن يجعلوا تقليديتهم ارتقاء إلى تحديث أدواتهم، لا أن يتمسكوا بمنهج عقيم لا يتسع إلا لهم، وأن يدعوا عاداتهم في تجاوز البعد العلمي إلى ما هو أرقى وأشرف.

إن خطأ الذين منعوا منح السريحي الدرجة، وأوشكوا أن يحجبوها عن القرشي، ليس واحدًا يتصل بعدم منح درجة مستحقة فحسب، بل هناك خطأ ثان يتمثل في خرقهم كل ما هو علمي وإداري في الجامعة، وخطأ ثالث نابع من محاولة الاحتماء بالدين أمام الآخرين، إذ وُضع البحثان موضع الشبهة، وهذه الأمور لا تشرف الكيان الأكاديمي الذي يقدر جهود باحثيه، ولو استمر ذلك فإن معظم الرسائل العلمية في جامعاتنا ستكون عرضة لهذا التناول العابث، وستظل هدفًا للإرهاب الفكري المتدرع بنزعات معادية للعلم، ومنافية للجمال.

نشر السريحي رسالته في كتاب صادر عن النادي الأدبي في جدة عام 1999م، وبقيت رسالة القرشي حبيسة الأدراج ردحًا طويلًا من الزمن، وبعد نشر التقارير السابقة في الصحافة السعودية ارتأى مؤلفها أن يخرج رسالته للقارئ في كتاب؛ ليكون هذا أبلغ رد على أولئك الذين وقفوا ضدها، وأوشكوا أن يعيقوه عن الحصول على درجته العلمية، ولعل

هذا التوقيت للنشر سيشهد حكم المتلقين بعيدًا عن اتجاهات غير علمية، ولا يمنع هذا أن يجد المتلقي ملحوظات تتصل بالكتاب كما يتواتر في الأعمال البحثية لكنها لا تنفي العمل بصورة كلية، ولا تتهم صاحبه في فكره أو عقيدته.

تأتي أهمية نشر هذا العمل في جانبين: أحدهما علمي والآخر توثيقي؛ يتمثل الجانب العلمي في كون الكتاب يحقق خطوة من خطوات الاتجاه المباشر لدراسة الصورة في الجامعات السعودية، ويحقق مرحلة من خطوات الدرس المنهجي الدقيق في البيئة نفسها؛ يتكون الكتاب من ثلاثة أبواب بعد التمهيد جاء الأول منها للحديث عن «أنماط الصورة» متضمنة التشبيه، والمجاز ، والكناية، والصورة الكلية، أما الباب الثاني فهو في فصول ثلاثة: موضوعات الصورة، ورحلة الشاعر ، والفعل الإنساني. ويشمل الباب الثالث «سمات التكون الفني للصورة» أنواع البناء الفني للصورة، والصورة وسياق القصيدة، والحركة في الصورة، واللون في الصورة، والتحام الحسي بالمعنوي في الصورة. وتشكل هذه العناوين في مجموعها درسًا نقديًا استقصائيًّا لموضوع الصورة في تجربة الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم، إذ أوشكت تلك العناوين الفرعية في الكتاب على معالجة كافة التفاصيل، وذكر دقائق الصورة في شعره.

أما البعد التوثيقي فيتمثل في أن هذا الكتاب وجد بوصفه شاهدًا على مرحلة، حاول فيه الباحث ارتياد ما هو مختلف؛ وهو الأمر الذي كان لا يتوفر لمعظم الباحثين في تلك الجامعة، ولذلك فإن خوض هذه المغامرة لم يكن معتادًا في حينه، ولا يقدم عليه إلا باحث متمرس اختار موضوعه ومنهجه بدقة، وقبِل أن يكون بحثه عرضة لأقلام غير مؤسسة علميًّا، ولهذا وثق لذلك الخلاف المتنامي بين حركتي الحداثة والمحافظة، وأشعل الخطاب الديني السّجالي أثناء حقبة انطلاقها.

وأخيرًا يمكن القول: إن هذا الكتاب بصدوره في هذا التوقيت يتيح فرصة الاطلاع عليه من كافة شرائح المتلقين، ويسمح لهم بالحكم النهائي الذي يتحقق بقراءتهم له، ومراجعة ما فيه من أطروحات، فهو الرد الأبلغ والسلاح المكين لصناعة التلقي الذي لا يخضع لسلطة فرد أو مؤسسة، وهو الجواب الكافي عن كل الأسئلة التي تترى في هذا الشأن، والله ولي التوفيق.

حرصتُ على نشر هذا العمل العلمي للملابسات التي ارتبطت به ؛ وأظهرته كما قُدم للجنة المناقشة عام 1408هـ ، ولم أغيّر فيه إلا ما تنبهتُ له أو نُبهت من خطأ طباعي أو لغوي أو ضبط بالشكل ؛ ليكون وثيقة تاريخية لمرحلة عرفتم أبعادها .

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله على نعمه التي لا تحصى، وما هيأه لي من أسباب لإكمال هذا البحث، وأصلي وأسلم على أشرف أنبيائه ورسله محمد (ص). ثم أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لأستاذي الدكتور/ عبد الواحد علام الذي كان فاتحًا لآفاق هذا البحث، ومتابعًا له متابعة دقيقة، يوجِّه بها ما استقام منه، ويقوم معوجه في أناة وصبر، راسمًا بذلك قدوة حسنة في المناقشة والحوار، تتسم بالعلمية وتوخي العدل، والبعد عن التعميم، وتحميل النصوص ما لا تحتمل. فجزاه الله عني خير الجزاء، ووهبه الصحة والعافية، وأعانه على كلمة الحق.

وأشكر عمادة كلية اللغة العربية التي لم تدّخر جهدًا في تهيئة الأسباب العلمية لإنجاز هذا العمل، الذي آمل أن يكون محققًا لبعض طموحاتها في أبنائها.

ولا يفوتني أن أشكر الإدارة العامة لإعداد المعلمين لوزارة المعارف، وعمادة الكلية المتوسطة ومركز العلوم والرياضيات بالطائف على إتاحة هذه الفرصة الغالية.

كما أشكر كل من لم يبخل عليّ بفضل من علم أو عون.

والله أسأل أن يثيب المخلصين ويحقق طموح المجتهدين وآخر دعوانا (أَنِ الحمد لله رب العالمين).

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد...

فموضوع هذه الدراسة هو (الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي) وبشر من شعراء العربية المعروفين، الذين وقف القدماء عند شعرهم، وتأملوه، ولم تغب قيمة شعره عن الدارسين المحدثين الذين تناولوا الشعر الجاهلي بالدرس والتحليل، وقلما تجد واحدًا منهم لا يذكر بشرًا أو يستشهد بشعره.

ولقد وقف الدكتور/ عزة حسن، حين حقق ديوان بشر، أمام أخباره، يجمعها، ويناقش صحتها مهتمًّا بنسبه والعصر الذي عاش فيه، وديوان شعره، وما اشتهر من أخباره مع أوس ابن حارثة، ومع خصومه من بني تميم.

وحين وقفت على شعر بشر في ديوانه، وجدت احتفاله بالصورة، فرأيت أن جلاء الصورة في شعر بشر هو جلاء لشعره - الذي لم يتصد أحد لدراسته دراسة مستقلة - وبحث عن فنِّيته، ذلك لأن الصورة مناط خصوصية الشعر، فوقفت أمامها مفيدًا من الآراء التي عرضت لشعر بشر في ثنايا موضوعاتها في القديم وفي الحديث، ومناقشًا لها.

وأفدت كذلك من الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية في درسنا النقدي القديم، وفي الدرس الأدبي الحديث، وحاولت أن أختط من ذلك منهجًا أتناول به الصورة عند هذا الشاعر يتمثل فيما يأتي:

1) النظر إلى الصورة في الأنماط التي تتكون منها الصورة وهي: التشبيه، المجاز، الكناية، وفي الوحدة الكبرى التي تكوِّن الصورة الكلية، التي لا نهمل في تأملها ما يسهم في تكوينها من أمور أخرى كالتحديد المكاني، والتحديد الزماني، والتحديد الوصفي.

2) النظر إلى القصيدة على أنها وحدة متكاملة، تتواشج أجزاؤها، وتتناسق لتجلو رؤية الشاعر، وتحقق التجاوب معه ومن ثم كان النظر إلى الصورة لا يغفل تناسقها في سياق النص.

3) البحث عن أبعاد الصورة النابعة من حركة النص، وتحكيم دلالة النص في دلالة الصورة، وعدم الإذعان للدلالات الخارجية، ما لم يعضدها النص.

4) المقارنة بين صور بشر وغيره من الشعراء الجاهليين، في الحدود التي نفيد منها في دلالة المقارنة في التحليل، والبحث عن التقاليد الفنية.

وسأتناول البحث في تمهيد وثلاثة أبواب:

فالتمهيد سيكون ذا شقين:

الأول: عن بشر، أعرض فيه لحياته ومكانته الشعرية عند القدماء بإيجاز.

والثاني: عن مفهوم الصورة وأثرها في الشعر.

وسيتضمن الباب الأول: أنماط الصورة: وسأتناولها في أربعة فصول:

الفصل الأول: التشبيه.

الفصل الثاني: المجاز.

الفصل الثالث: الكناية.

الفصل الرابع: الصورة الكلية.

وسأتناول في كل فصل الصور - التي تدرج تحت مسمى الفصل - بالشرح والتحليل، مقسمًّا إياها إلى الأقسام التي تتراءى بها في شعر بشر، حسب نوعها، ووظيفتها.

والباب الثاني سأتناول فيه الموضوعات التي تحملها الصورة، وسأقسمها على النحو الذي تسير عليه غالب قصائد بشر فيكون:

الفصل الأول: الأطلال ورحلة المحبوبة.

الفصل الثاني: رحلة الشاعر.

الفصل الثالث: الفعل الإنساني.

ولن أهمل في هذا الباب تكامل هذه الموضوعات، وتأثير بعضها في بعض وفقًا لما أشرت إليه من النظر إلى الصور في تناسقها في سياق النص.

أما الباب الثالث فسأخصصه لسمات التكوّن الفني للصورة في شعر بشر، وسأتناول فيه:

1 - أنواع البناء الفني في الصورة.

2 - الصورة وسياق القصيدة.

3 - الحركة في الصورة.

4 - اللون في الصورة.

5 - التحام الحسي بالمعنوي في الصورة.

ثم تأتي خاتمة البحث التي سأشير فيها إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ولقد قمت بضبط النص الشعري ضبطًا تستقيم به قراءة النص. وشرحت مفرداته بإيجاز إلا إذا كان الموقف يقتضي التفصيل لخلاف في معنى الكلمة، أو لجلاء الفكرة التي يتحدّث عنها المتن.

تَمهيد

أ ـ بشر بن أبي خازم الأسدي:

هو بشر بن أبي خازم (عمرو) بن عوف بن حميري بن ناشرة بن أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة[1].

وحين ننظر إلى الأخبار التي حملتها المصادر المختلفة عنه نجد أن (بشرًا ليس بعريق القدم في الجاهلية، بل على العكس من ذلك قريب الزمن من وقت ظهور الإسلام)[2]، حيث تذكر تلك الأخبار ظهوره في بلاط أبي قابوس النعمان بن المنذر المتوفى سنة 602م، وتذكر معاصرته للحطيئة المتوفى سنة 40هـ/660م، ولقد نص الجاحظ أنه أدرك حرب الفجار التي شهدها النبي (ص)[3].

وقد حفلت حياة بشر بالصراع والمواجهة، على المستوى الفردي، وعلى المستوى القبلي. ولقد تناقلت الكتب الأدبية والتاريخية خبره مع أوس بن حارثة، حيث ذكروا أن النعمان كانت لديه حلة، فقال عندما اجتمعت إليه وفود العرب: احضروا في غد فإني ملبس هذه الحلة أكرمكم. فحضر القوم جميعًا إلا أوسًا فقيل له: لِمَ تخلفت؟ فقال: إن كان المراد

---

(1) ابن الشجري: هبة الله بن علي: **مختارات شعراء العرب**: 286 تحقيق د. نعمان محمد أمين طه ـ الطبعة الأولى: 1399 هـ/ 1979م دار التوفيقية ـ القاهرة.

(2) بشر بن أبي خازم الأسدي: **ديوان بشر** ص12 من المقدمة، تحقيق د. عزة حسن ـ مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم بوزارة الثقافة والإرشاد القومي في سوريا ـ دمشق 1379هـ/ 1960م الطبعة الأولى.

(3) الجاحظ: **الحيوان**: 278/6 تحقيق: عبد السلام هارون ـ دار الفكر العربي، بيروت سنة 1388هـ/ 1969م.

غيري فأجمل الأشياء أن لا أكون حاضرًا وإن كنت أنا المراد فسأطلب ويعرف مكاني. فلما جلس النعمان لم ير أوسًا فقال: اذهبوا إلى أوس فقولوا له احضر آمنًا مما خفت. فحضر فألبس الحلة فحسده قوم من أهله، فقالوا للحطيئة: اهجه ولك ثلاث مئة ناقة. فقال الحطيئة: كيف أهجو رجلًا لا أرى في بيت أثاثًا ولا مالًا إلّا من عنده؟! فقال لهم بشر: أنا أهجوه لكم، فأخذ الإبل وفعل، فأغار أوس على الإبل فاكتسحها فجعل لا يستجير حيًّا إلا قال: قد أجرتك إلا من أوس. فتمكن أوس منه، واستشار أمه فيه، فقالت: أرى أن ترد عليه ماله وتعفو عنه وتحبوه، وافعل مثل ذلك، فإنه لا يغسل هجاءه إلّا مدحه[1]، وكان ما رأت حيث كان شعر بشر بعد ذلك موئلًا لصور كرم أوس، وسيادته، وناطقًا بشكر بشر لمنّته عليه.

ولقد تغنى بشر بانتصارات بني أسد وحلفائها على بني عامر وبني تميم في يومي: النسار، والجفار.

واختتم هذا الصراع بمقتل بشر في إحدى غاراته، بسهم غلام من الأبناء، أصاب بشرًا الذي تمكن من أسر الغلام، فلما أيقن بموته أطلقه، وأخذ ينشد قصيدته التي مطلعها:

أَسَائِلَةٌ عُمَيْرةُ عن أَبيها … خلالَ الجيشِ تَعتَرِفُ الرِكَابا[2]

وكان بشر من فحول شعراء الجاهلية، فقد جعله ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية، التي ضمّت أوس بن حجر، وكعب بن زهير، والحطيئة[3]، وكان عمرو بن العلاء يذكره بذلك فيقول: (فحلان كانا يقويان: النابغة، وبشر بن أبي خازم)[4]. ولقد عنيت كتب الاختيارات بشعر بشر، واختار له بعضها أكثر من قصيدة[5].

(1) المبرد: محمد بن يزيد: **الكامل في اللغة والأدب**: 137/1، مكتبة المعارف ـ بيروت.
(2) ابن الشجري: **مختارات شعراء العرب** ـ ص334.
(3) محمد بن سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**: 97/1، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ـ القاهرة.
(4) المرزباني: محمد بن عمران: **الموشح**: 81، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م.
(5) في المفضليات له أربع قصائد هي **المفضليات** رقم 96 ـ 99، وفي **جمهرة أشعار العرب** له واحدة، وفي **مختارات شعراء العرب** ست قصائد، واختار له محمد بن المبارك صاحب (**منتهى الطلب من أشعار العرب**) تسع قصائد.

ب ــ مفهوم الصورة الشعرية وأثرها في الشعر:

حين نتأمل مصادر تراثنا النقدي، يطالعنا لفظ (الصورة) و(التصوير)، فنجده حينًا بمعنى الشكل الذي تظهر فيه صياغة المعنى، باعتبار أن المعنى مادة من المواد كالخشب والفضة والذهب، والصياغة من هذا المعنى، كصياغة السرير من الخشب والخاتم من الفضة أو الذهب، وهذا هو ما أوضحه قدامة بن جعفر حين قال: (إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة)[1].

وهذا المعنى هو ما نراه في مفهوم (التصوير) عند الجاحظ حين يقول: (فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير)[2]. وقد أخذ عبد القاهر الجرجاني هذا المفهوم للصورة والتصوير حين يقول: (واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بَيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بَيْنُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بَيْنَ المعنى في أحد البيتين وبَيْنَه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ: (وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير)[3].

كذلك نجد عبد القاهر يستخدم لفظ (التصوير) في الدلالة على إقامة علاقة الشبه بين الأشياء، وذلك حين يقول عن التمثيل: (وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه

---

(1) قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**: 19 ـ تحقيق كمال مصطفى الطبعة الثالثة.

(2) الجاحظ: **الحيوان**: 132/3.

(3) عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**: 389 ـ تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت سنة 1398هـ/ 1978م.

بين المختلفين في الجنس ما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف، فإن التمثيل، أخص بهذا الشأن، وأسبق جار في هذا الرهان)[1].

وجاء لفظ (الصورة) عنده دالًا على الهيئة التي تحدث للشيئين عندما يمتزجان في الشبه، فتُبَايِنُ صورتُهما حينئذ صورتهما في الخارج، وذلك في قوله حين كان يشرح وجه الشبه العقلي الذي ينتزع من (عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثم يستخرج من مجموعها الشبه، فيكون سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لها في حال الإفراد، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما)[2].

ويقترب هذا المفهوم الأخير للتصوير والصورة عند عبد القاهر الجرجاني، من مفهوم الصورة في العمل الأدبي في النقد الحديث، وتظل نظرته إلى امتزاج طرفي الصورة مع بعضهما في التشبيه التمثيلي، وإحداثهما صورة جديدة، نظرة رائدة في تراثنا النقدي، ألحّ عليها عبد القاهر إلحاحًا شديدًا، وجعل قياسها (قياس أشياء يبالغ في مزاجها، حتى تتحد وتخرج عن أن تعرف صورة كل واحد منها على الانفراد، بل تبطل صورها المفردة التي كانت قبل المزاج، وتحدث صورة غير اللواتي عهدت، ويحصل مذاقها، حتى لو فرضت حصولها في تلك الأشياء من غير امتزاج فرضت ما لا يكون)[3].

ويكاد عبد القاهر بمثل هذه النظرة يحرر التشبيه من أسر الخضوع في قياس المشابهة الخارجية، حيث تجده يعجب بعقد الصلة بين المتباينات، ويطرب للجمع بينها فيقول: (وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين، كلما كان أشد، كانت

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**: 247/1، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي ـ الطبعة الثانية عام 1396 هــ/ 1976م ـ نشر مكتبة القاهرة. ولقد أفاض عبد القاهر في التفريق بين التشبيه والتمثيل. ومحصول كلامه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلًا، لأن التمثيل عنده: ما كان الشبه فيه من قبل ما يجري فيه التأول كقولك هذه حجة كالشمس، وقول ابن المعتز:

واصبر على مضض الحسـو د فـإن صـبـرك قـاتـلـه
فـالـنـار تـأكـل نـفـسـهـا إن لـم تـجـد مـا تـأكلـه

وكل شبه كان هذا سبيله، فإنك لا تجد بين المعنى المذكور وبين المشبه إذا أفردته ملابسة البتة. وجعل التشبيه غير التمثيلي ما كان فيه وجه الشبه حسيًّا، أو ما كان من جهة الغريزة والطباع، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة. انظر تفصيل ذلك في **أسرار البلاغة** 190/1 ـ 210.

(2) المصدر السابق: 210/1.

(3) المصدر السابق: 211/1.

إلى النفوس أعجب، وكان النفوس لها أطرب.... وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف... أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض)[1].

وقد كان يعتبر ذلك دلالة على جودة القريحة والحذق، حين يتجلى ذلك في جمع أعناق المتنافرات حيث يقول: (وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق، الذي يلطف ويدق، في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة...)[2] وقد أشاد بالجمع بين المتباينات بالعقل والفكر الذي يحدث علاقة بينها غير العلاقة التي تكون في الواقع الخارجي حيث يقول: (ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يراع ما يحصر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلق إليه، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعي فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة...) [3].

ولقد حفل تراثنا النقدي بأثر الصورة، فكان عبد القاهر حين يشرح مزايا التمثيل، يركز على ما فيه من تشخيص وتجسيم فهو (يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين....)[4].

وفي النقد الحديث نجد بعضهم يرى أن الصورة هي جوهر الشعر، وأن كل قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة، لأن الاتجاهات تأتي وتذهب، والتغير ينال الأسلوب والوزن والموضوع، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة[5]، ولقد كان ابن رشد قريبًا من هذه النظرة حين رأى أن الشعر يكتسب خصوصية من الصورة، وأن التغييرات التي يحدثها خروج القول على

(1) **أسرار البلاغة**: 245/1.
(2) المصدر السابق: 275/1.
(3) المصدر السابق: 277/1.
(4) عبد القاهر: **أسرار البلاغة**: 247/1.
(5) سيسيل دي لويس: **الصورة الشعرية**: 20 ـ ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ـ مالك ميري ـ سلمان حسن إبراهيم ـ مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام في الجمهورية العراقية، 1982م، الطبعة الأولى.

غير مخرج العادة هي التي تجعل القول الحقيقي شعرًا، أو قولًا شعريًّا فلقد قال: (وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة، وجدتها بهذه الحال، وما عري عن هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلّا الوزن فقط، والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة، والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة.... وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازًا)[1].

ولقد حاول س. دي. لويس (C. Day. Lewis) أن يقدم مفهومًا للصورة الشعرية فذكر أنها (صورة حسية في الكلمات، مجازية إلى حدٍّ ما، مع خط خفي من العاطفة في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ)[2] ثم ذكر أن هذا التعريف لا يصلح، لأنه لا يجيب عن تساؤلات مهمة من بينها: لماذا يثير عواطفنا التشبيه أو المجاز؟ وما هي العملية الخفية التي تخلق بها الصورة السرور؟

ولقد كان يرى أن حاجة الشاعر إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، وبين الأشياء والمشاعر هي الدافع إلى الاستعارة، بل إن ذلك هو شأن الصورة عنده إذ يقول: (فالصورة الشعرية هي العقل الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي، أو كان حيًّا، وبذلك توجد خلال كل استعارة تطابقًا بين الموضوعات الخارجية)[3].

أما التصور الذي سنأخذ به في دراستنا هذه، فلا يغفل أنماط الصورة المعروفة في موروثنا النقدي، ولا يتجاهل ما جاء به النقد الحديث، من جديد في النظر إليها.

لذلك سنعنى بأنماطها التي احتفل بها النقد القديم: التشبيه ـ المجاز ـ الكناية، وبما تقيمه هذه الأنماط من صور كلية تظهر في الشعر بسبب اللغة الشعرية، التي تعقد ألوانًا من الصلات بين الأشياء، وتجعل لها وجودًا شعريًّا، يجعلنا نتمثل كيانها القائم بحركته والماثل بتشخصه بين أطر الزمان والمكان واللون، مع التأكيد على أن الصورة الشعرية ليست ظلًّا لشيء خارجي، لأن الصورة لا تنقل الواقع الخارجي كما هو، وإنما تُشكّله بفعل رؤية الشاعر له، وما يراه فيه من علاقات خاضعة لرؤيته الشعرية.

---

(1) أرسطو طاليس: **فن الشعر** ـ مع الترجمة العربية القديمة، **وشروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد**: 242، 243 ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة ـ بيروت.

(2) سيسيل دي لويس: **الصورة الشعرية**: 26.

(3) المرجع السابق: 40.

البَاب الأول

أنـمَاط الصُّورَة

الفصل الأول: التشبيه.

الفصل الثاني: المجاز.

الفصل الثالث: الكناية.

الفصل الرابع: الصورة الكلية.

الفصل الأول

التشبيه

من الأساليب التصويرية التي استخدمها العرب أسلوب التشبيه، فلقد شاع التشبيه في كلامهم شعرًا ونثرًا إلى الحد الذي جعل المبرد يقول: (حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد)[1].

وتدل كثرة إقامة المشابهة بين الأشياء في كلام العرب على أن العربي يدقق في ملاحظته للأشياء، ويشبع تأمله بها، ويصبغ بها ذاته التي تنقلها من واقعها المحسوس إلى الأفق الشعري الذي يحركها من حدود الواقع إلى امتداد الشعر وخصبه، فيغادر الشيء واقعه المادي ويقترن إلى جوار الأشياء الأخرى، ويسبح في دلالات الكون الشعري عندما تصطبغ بأفكار الشاعر ومشاعره، وما يحملها من روح متجددة تظل قادرة على صنع المشابهة المتجددة.

وقد يكون وعي الشاعر العربي بذلك هو الذي يدعوه إلى اختزال عواطفه ومشاعره النفسية في هذه الحسيات التي تتعدد أطرافها، وتتحد أبعادها في النسق الشعري، حاملة من العواطف والانفعالات ما يدركه متلقو هذا الشعر، الذين لم يكونوا يصغون للشاعر، ويبجلونه، ويخلعون عليه الهبات، ويتقون كلمته، لأنهم يتلقون منه معرفة بأحوال هذه الأشياء وصفاتها ـ وهم يرونها صباح مساء ـ فحسب، وإنما كانوا يتوقون إلى الالتقاء معه عبر هذا الروح الشعري الذي خلعه على الأشياء، والذي يدركونه من الدلالة الكامنة خلف الكون الشعري الذي تلتقي فيه عوالم الحياة التي يشهدونها لتحمل رؤية الشاعر التي يجسدها الفن، متعالية عن عالم الضرورة، تعاليًا لا ينفعك عن الواقع وإنما يعود إليه بالرؤية

---

(1) المبرد: **الكامل في اللغة والأدب**: 79/2.

المستبصرة المنطلقة من فطنة الشاعر وقوة تيقظه. ولذا فإن الشاعر العربي، وإن كان ـ غالبًا ـ (يركز على الأبعاد والمظهر الحسي والفيزيائي والألوان والحجوم والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية)[1]. كما يقول الدكتور/ كمال أبو ديب، فإن ذلك لا يستدعي أن الشاعر (لا يولي اهتمامًا كبيرًا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية)[2]. لأن هذه الأبعاد تحمل وراءها حسًّا شعوريًّا كامنًا ومختزلًا فيها، وتعمل في تلاقيها ونسقها الشعري على تحريك العواطف والمشاعر، وتيقظ الرؤية والفكر.

ولقد شاعت هذه الوسيلة التصويرية في شعر بشر، بوصفه شاعرًا من شعراء العرب، الذين يحفلون بهذه المشابهة، ويقيمون المواءمة بين الأشياء في نسقهم الشعري لجلاء ما يريدون، ولتقديم رؤيتهم لهذا العالم من خلال نظرتهم الشاملة إلى الكائن الحي بجميع أبعاده: النفسية، والمكانية، والزمانية، وطبيعة علائقه مع الكون بمختلف قواه وعناصره.

التشبيه بين الإجمال والتفصيل:

حين نتأمل شعر بشر نجد أن الصورة التشبيهية فيه، تأتي أحيانًا في صورة سريعة خاطفة لا يركز عليها الشاعر، وإنما يقدم بها نوعًا من العلاقة بين الطرفين، لا يتأنى فينميه ويفصله، مما يجعل هذا اللون من الصورة نقلة مؤقتة، لا يلبث الأفق الشعري أن يغادرها إما بالعودة إلى ما كان فيه، أو لإنشاء علاقة تصويرية جديدة كمثل هذا الصورة، في قوله[3]:

تَـعَـنَّـاك نَـصْـبٌ مِن أُمَيمَةَ مُنْصِـبُ ... كذي الشوقِ لمـا يسلَهُ وسيـذهبُ

رأى دُرَّةً بيضـاءَ يَحفِـلُ لونَـهـا ... سَخَـامٌ كغِـربـانِ البَـريـر مُقَصَّبِ

حيث شبه حالة شقائه والتباسه بالعناء والبلاء من أميمة بحالة ذي الشوق الذي سيبتعد عن مشوقه، وهو لم يسل من شوقه، ثم ينتقل من هذه المشابهة الخاطفة التي كان يهدف من خلالها إلى وقوفنا معه على شدة هذا العناء إلى صورة جديدة يعترضنا فيها هذا التشبيه

---

(1) د. كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**: 32 ـ دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى عام 1979م.

(2) المرجع السابق: 32.

(3) **الديوان**: 7 (2: 1، 2) يلاحظ أن الإحالة إلى مكان الشعر من الديوان تعتمد الرقم الأول للصفحة، وما بين القوسين الأول للقصيدة، والثاني: للبيت أو الأبيات.

الخاطف، الذي وقف بنا خلاله على شدة سواد شعر أميمة وتجعده، حين شبه شعرها بغربان البرير[1]، ومن هذه الصور التشبيهية السريعة قوله[2]:

وحولي من بني أَسَدٍ حُلُولٌ ... كمثل الليل ضاق بها الفَضاء
هُمُ وَرَدوا المياهَ على تَميمٍ ... كوِرْدِ قطًا نأت عنه الحِسَاء
فظلَّ لهم بنا يومٌ طويلٌ ... لنا في حوض حَوزتِهم دُعَاء

ففي البيت الأول شبه التفاف قومه حوله بالليل، ثم ينتقل إلى كثرتهم التي سدّت الفضاء، وفي البيت التالي يشبه ورودهم ماء تميم بورود القطا المتعطشة والمقفرة من الماء، ثم انتقل بعد ذلك عن صورة القطا إلى المعركة معهم.

والشاعر في مثل هذا الصنيع يقف بالصورة عند علاقة المشابهة التي يقف بها عند ذكر المشبه به دون متابعة لهذه العلاقة، ودون تفصيل في الصورة، ولعله يعتمد في ذلك على خبرة العربي بهذه الأشياء، وإمكانية استثارة ذهنه بهذه الصور الخاطفة التي سرعان ما يغادرها الشاعر إلى أمور أخرى، يكون اهتمامه بها على حساب ما يمليه السياق الشعري، من جمع لهذه الصور الخاطفة، أو متابعة للمشبه به في صور وتشبيهات جديدة.

ومن هذه الصور التشبيهية الخاطفة تشبيه النساء ببقر الوحش في قوله[3]:

وفي الأظعانِ أبكارٌ وعونٌ ... كعِينِ السدر أوجُهُها وِضاء

وهكذا نجد الأمثلة على هذا النمط من التشبيه كثيرًا في شعر بشر، على النحو الذي نلاحظه في الأمثلة التالية:

حَلَفتُ بربِ الدامياتِ نحورُها ... وما ضمَّ أجوازُ الفضاءِ ومِذنَبُ

---

(1) جاء في **اللسان**: مادة/ برر: وقيل البرير أول ما يظهر من ثمر الأراك وهو حلو، وقال أبو حنيفة: البرير أعظم حبًّا من الكباث وأصغر عنقودًا منه، وله عجمة مدورة صغيرة صلبة أكبر من الحمص قليلًا، وعنقوده يملأ الكف الواحدة.

(2) **الديوان**: 4 (1: 17 ـ 19).

(3) **الديوان**: 2: (6: 7).

وبـالأُدمِ يـنـظـرنَ الـحِـلال كـأَنَّـها بـأكـوارِهـا وسـطَ الأراكَةِ رَبْـرَب[1]

فـلـمـا رأونـا بـالـنِّـسـارِ كـأنـنـا نشـاصُ الثريـا هَيَّجَتْهـا جَـنـوبُهـا[2]

عَضَاريطُنا مستحِقبُو البِيضِ كالدُّمى مُـضَرَّجـةً بـالزعفـران جـيوبُـهـا[3]

أطـلالُ مـيَّـةً بـالـتِّـلاع فَـمِـثْـقَـب أضـحت خلاءً كأطراد الـمُذْهَب[4]

ويتضح إجمال هذه الصورة، وعدم التأني عندها، إذا ما قرنتها الملاحظة إلى نمط آخر من التشبيه عند بشر يتضح فيه نمو الصورة والتفصيل في التشبيه، وذلك من مثل قوله[5]:

كأن علـى أنسَـائِها عِـذقَ خَصْبَـةٍ تدلّـى مـن الكافـور غيـر مُكَمَّـم

تُطِيـفُ بـه طـورًا وطــورًا تَلِطُّــه علـى فـرج محروم الشراب مُصَرَّم

إذ تراه يفصل هنا في الطرفين: المشبه، والمشبه به، فيشبه الذيل بالعذق وهو عرجون النخلة بما فيه من الشماريخ، ويحدد هذا العذق بأنه عذق نخلة كثيرة الحمل، وكأنه خرج من طلع هذه النخلة وهو الكافور، ثم يعود إلى الذيل فيتحدّث عن حركته.

ومن التفصيل في ذلك قوله[6]:

لِمَــنِ الدِّيَــارُ غَشِــيتَها بالأَنْعُــمَ تبــدو معالِمُهــا كلــون الأَرْقَــم

لعبـت بهـا ريـحُ الصبـا فتنكَّـرَتْ إلا بــقـيـــةَ نُـؤيِـهــا المُتهـدِّم

فتجد التفصيل في هذا التشبيه بالمقارنة إلى مثل التشبيه في البيت الآنف الذكر:

---

(1) **الديوان:** 8 (2: 8، 9) **الأدم:** جمع أدماء والأدمة في الإبل شدة البياض مع سواد المقلتين. و**الربرب:** القطيع من بقر الوحش.

(2) **الديوان:** 16 (3: 11، 12) **يوم النسار:** يوم لأسد وحلفائها طيئ وغطفان وضبة على بني عامر. **نشاص الثريا:** ما ارتفع من السحاب بنوئها. **جنوبها:** ريح الجنوب.

(3) **الديوان:** 19 (3: 21) **العضاريط:** جمع عضروط وهو الأجير الذي يخدم على طعام بطنه. **مستحقبو البيض:** المحقب: المردف، والاحتقاب: شدّ الحقيبة من خلف، وكذلك ما حمل من شيء من خلف.

(4) **الديوان:** 33 (7: 1) **المذهب:** جلد فيه خطوط مذهبة بعضها في إثر بعض.

(5) **الديوان:** 196 (40: 14، 15) **الأنساء:** جمع النسا وهو عرق يخرج من الورك فيستبطن الفخذين ثم يمر بالعرقوب حتى يبلغ الحافر. **العذق:** عرجون النخلة بما فيه من الشماريخ الخصبة: النخلة الكثيرة الحمل. **مصرم:** من الصرم وهو القطع حيث يقرح طبي الناقة عمدًا فيفسد الإحليل فلا يخرج اللبن فتسمن الناقة.

(6) **الديوان:** 177 (38: 1، 2).

أطـلال ميَّـةَ بالـتِّــلاع فـمِـثْـقَــب أضحـت خـلاءً كاطـراد المُذْهَـب

ويأتي التفصيل أحيانًا عن طريق الاستطراد في ذكر صفات المشبه به، حينما يركز الشاعر عليه، ويخلق منه أفقًا شعريًّا، نظل تلاحقه عن طريق المتابعة له، التي تأتي عن طريق الجمل الفعلية، كما في الصورتين السابقتين، أو عن طريق الصفات المفردة التي يتابعها الشاعر بعد ذكر المشبه به كقوله[1]:

كأنَّ ظِبــاءَ أَسْنُمَـــةٍ عَـلَـيهــا كَوانِـــسَ قالِصًـا عنهـا المَغــارُ

وقوله[2]:

كأنَّ سَــرَاتَه والخيــلُ شُــعْثٌ غـــداةَ وجِيفِهــا مسَـــدٌ مُغَـــار

وقوله[3]:

كأنَّ حفيـــفَ مِنخَـــرِه إذا مـــا كَتَمْـــنَ الرَّبْـــوَ كِيـــرٌ مُســتعار

وقوله[4]:

تَمَشَّــى بهـا الثيـرانُ تَـردِي كأنهـا دَهاقِيـنُ أَنْبَـاطٍ عليهـا الصَّوَامِـعُ

وأحيانًا يأتي التفصيل عن طريق متابعة الطرفين بالوصف، وذلك مثل قوله[5]:

يَخُـشُّ بِمِـدارهُ القُـلـوبَ كأنمـا بـه ظَمَـأٌ مـن داخـل الجـوف يُنْقَـعُ
بأســحَمَ لَأْمٍ زَانَــه فــوق رأســهِ كمـا نَفَـذَت هِنديَّـةٌ لا تَصَـدَّعُ

ففي الطرف الأول قرن الثور الوحشي الذي عبّر عنه بالمدرى، حيث عبر عن نفاذه بهذه الصورة التي تتوغل القلوب، فهو يدخل وينفذ إلى القلوب بهذا القرن الذي يجسده الشاعر في الطرف الآخر من الصورة (كأنما به ظمأ.....) فغلته لا تروى إلا من هذه القلوب التي ينفذ إليها، وفي البيت الثاني تعود إلى الطرف الأول بعد أن أعادنا إليه الشطر الثاني بالفعل

(1) **الديوان**: 63 (15: 8) **المغار**: مكنس الظباء.
(2) **الديوان**: 77 (15: 52) **سراته**: أعلاه. **المسد**: الحبل. **المغار**: الشديد القتل.
(3) **الديوان**: 78 (15: 54).
(4) **الديوان**: 113 (24: 3) **تردي** أي تعدو من ردى الفرس إذا رجم الأرض رجمًا بين العدو والمشي الشديد. و**الدهاقين**: جمع دهقان وهو التاجر. و**الصوامع**: البرانس.
(5) **الديوان**: 122 (25: 17، 18) **المدرى**: القرن. **أسحم**: أسود. **اللأم**: الشديد.

(ينقع) الذي يكون نقعه بواسطة هذا القرن الذي أعادنا الشاعر لتأمله مرة أخرى، فنجد سواده، وزينته فوق الرأس، وقوة نفاذه.

ومثل هذه الصورة في التفصيل في الطرفين قوله[1]:

أَلَم يَأْتِها أَنَّ الدموعَ نِطَافَةٌ لعينٍ يُوَافَى في المنام حبيبُها

تحدَّرَ ماءِ البئرِ عن جُرَشِيَّةٍ على جِرْبَةٍ تعلو الدِّبارَ غُروبها

بِغَربٍ ومربُوعٍ وَعوْدٍ تُقِيمُه مَحالةُ خُطَّافٍ تَصِرُّ ثُقُوبُها

حيث ذكر في الطرف الأول، دموع العين وشدتها عندما توافي في المنام حبيبها، وفي الطرف الآخر تحدر الماء من دلو هذه البئر، التي تطرق إلى ذكر كيفية رفعها للماء، موحيًا باستمرار العناء الذي يصيب كل ما يتعلق بهذا الماء الذي يستنزف من البئر.

وحين يذكر بشر ثور الوحش أو حمار الوحش أو النعام تشبيهًا لناقته نجده يفصل أحيانًا ويستغرق في عالم المشبه به، وأحيانًا يذكره مجملًا، وسنأتي على تفسير ذلك فيما بعد.

وظيفة التشبيه في شعر بشار:

قبل أن يعرض البحث لوظيفة التشبيه في شعر بشر، يجدر به أن يلمح إلى وظيفة التشبيه في تراثنا البلاغي والنقدي: إذ كان النظر إليه يستند أساسًا إلى عنصر المشابهة بين الطرفين، وكأن التشبيه لا يأتي إلا لبيان هذه المشابهة، فلذلك كانوا يعتدون بالصدق في التشبيه، حيث رتّب المبرد مراتب التشبيه عند العرب على هذا الأساس، فكان يقول: (والعرب تشبه على أربعة أضرب، فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد، يحتاج إلى التفسير، ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام)[2].

---

(1) **الديوان**: 13، 14 (3: 3 ـ 5) **نِطافة** بكسر النون: سائلة من نطف الشيء إذا سال، وبفتح النون: مفسدة وأذى لكثرة دموعها. **جرشية**: قيل الناقة منسوبة إلى جرش، وقيل الدلو منسوبة إليها أيضًا والأول أولى في السياق. **جربة**: المزرعة. **الدبار**: جمع دبرة وهي المشارة من المزرعة أو الساقية بين المزارع. **غروبها**: مياهها. **الغرب**: الدول العظيمة. **العود**: من معانيه البعير المسن، ولعله أراد بالعود هنا: الأثر القديم للحبل القوي الذي يجر على المحالة لحمل الغرب.

(2) المبرد: **الكامل في اللغة و الأدب**: 101/2.

وكانت المقارنة في التشبيه من ركائز عمود الشعر، الذي ذكرها المرزوقي، وبناها على الصدق في بيان المشابهة، وأن أحسن التشبيه ما أوقع الاشتراك بين شيئين في أكثر الصفات[1]. ولذلك كانوا يهتمون بالأوجه التي تتحقق بها المشابهة، فقسموا التشبيه إلى ضروب مختلفة منها كما يقول ابن طباطبا: (تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئًا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونًا، ومنها تشبيهه به صوتًا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به)[2].

ولذا كانت وظائف إقامة المشابهة بين الشيئين تستند إلى النظر إلى الجامع بينهما والتدرج في الصفة من المشبه إلى المشبه به، فكانت هذه الوظائف لا تخرج عن البيان والإيضاح لصفة المشبه أو تقرير الصفة وتوكيدها، أو بيان قوتها، أو بيان مقدار الحال، وعلى ذلك كانت الوجوه التي ذكرها الرماني للتشبيه، والتي نقلها عنه أبو هلال العسكري، يقول الرماني: (والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه منها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، ومنها إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة)[3].

ولو أن الباحثين ـ بعد عبد القاهر ـ استطاعوا أن يتابعوا ولعه في الجمع بين المتباعدين في الجنس، وفكرته في أن التمثيل يقيم صورة للأشياء غير صورتها في حال الافراد ـ كما أوضحنا سابقًا ـ لتغيّر النظر إلى وظيفة التشبيه، ولما وجدنا البلاغيين ـ فيما بعد ـ ينظرون إلى أن (المشبه به من حقه أن يكون أعرف بجهة الشبه وأخص بها وأقوى حالًا معها، وإلا لم

---

(1) المرزوقي: محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة** 1/9 ـ 10 نشر أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف، الطبعة الثانية.

(2) ابن طباطبا: محمد أحمد بن طباطبا: **عيار الشعر**: 18، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.

(3) الرماني (علي بن عيسى): **النكت في إعجاز القرآن**: 81، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) حققها وعلق عليها: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام ـ الطبعة الثالثة ـ دار المعارف بمصر. وانظر أبو هلال العسكري: **الصناعتين**: 246 ـ 248. تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم ـ مكتبة عيسى البابي الحلبي ـ القاهرة.

يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه ولا لبيان إمكان وجوده، ولا لزيادة تقريره، ولا لإبرازه في معرض التزيين أو التشويه.. أو الاستطراف)[1].

وتؤول هذه النظرة إلى أخذ اللغة الشعرية على أنها لغة لنقل الأفكار السابقة التي يأتي التشبيه لإيضاحها أو تقريرها أو توكيدها.

والنظر إلى التشبيه في ذاته، والاعتداد باختيار الشاعر لهذه المشابهة دون تلك، هو الذي يعيننا في الكشف عن الوجه الشعري المختفي وراء التشبيه، وما يخفي من رؤية شعرية نستطيع أن نتأملها من خلال ما ترمز إليه الصورة التشبيهية، بتفاعل طرفيها، وليس بمقارنتها فحسب، ومن هنا تكون الصورة بالتشبيه كباقي عناصر الصورة الشعرية شيئًا جوهريًّا في العملية الشعرية، إذ (إن الصورة ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي تُشكّل جوهر الفن الشعري ذاته، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم، والتي تبقى أسيرة في يد النثر)[2].

وإذا كان خروج التشبيه عن هذه الأغراض في الشعر هو المطلب الملح للغة الشعرية الآن، فإن المهمات التي كانت مناطة بالشاعر في العصر الجاهلي تضع الشعر تحت تلك الوظائف التي أوضحها البلاغيون والنقاد، ولكنا يجب ألا نحصر الشعر في هذه الوظيفة، فما وقع في هذا الإطار ولم يخرج عنه، فقد كان مستجيبًا لمهمات الشاعر، وما خرج عن ذلك فقد كان يحقق خصوصية الشعر، وينتقل من أسر المناسبة في الفخر والمدح إلى الآفاق التي تتعلق بها سيرة الشعر وامتداده في الأجيال.

وحين ننظر في شعر بشر نجد فيه مثل هذه الصورة ذات الوظائف السابقة، وفيه أيضًا ما يتجاوز هذه الوظائف داخل السياق الشعري على النحو التالي:

1) صور البيان والإيضاح.

2) الصور التي يقيم فيها الشاعر حلمه وما يتمناه.

3) الصور التي يشبه فيها الفعل الإنساني بفعل الكائنات الأخرى.

4) الصور التي ينتقل بها من المشبه إلى تصوير قطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده وبطولته.

---

(1) السكاكي: يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**: 147، دار الكتب العلمية ـ بيروت.

(2) جون كوين: **بناء لغة الشعر**: 61، ترجمة د. أحمد درويش ـ القاهرة. مكتبة الزهراء.

أولًا: صور البيان والإيضاح:

تظهر هذه الصور على قلة في شعر بشر، وتأتي عندما تكون الصورة محدودة بحدود الغرض النفعي في الشعر حين تسيطر على الشاعر حميا العصبية والهجاء، وذلك من مثل قوله[1]:

فإنَّكُــمُ وَمِدْحَتَـــكم بُـجيـــرا أبـــا لَجَـــأٍ كمـــا امتُـــدِحَ الأَلاءُ

يـــراه النـــاسُ أخضــرَ مـــن بعيـــدٍ وتـــمـنـعُـــه الـمَـــرَارةُ والإبـــاءُ

فالصورة التشبيهية هنا لم تقف على أكثر من صورة الشيء الذي لا يثمر ويخدع بمظهره.

وقوله[2]:

نقلناهُـمُ نَقْـلَ الـكلابِ جراءَهـــا علــى كلِّ مَعْلُـوبٍ يَثـورُ عُكُوبُهــا

وقوله[3]:

حتـــى سقيناهـــمْ بـــكأسٍ مُـــرَّة مـكـــروهةٍ حســـواتُها كالعَلْقَـــم

ثانيًا: الصور التي يقيم فيها الشاعر حلمه وما يتمناه:

يستمد الشاعر تشبيهاته من عالم الحس، ومن مخزونه الثقافي، ملونًا ذلك العالم بما يسقطه عليه من مشاعر، وما يتمنى أن يحققه من أمان، لذلك نجد أن الصورة في التشبيه ـ بعض الأحيان ـ لا تسير في اتجاه واحد تتدرج فيه العلاقة من غامض إلى واضح، أو من ضعيف في الصفة إلى قوي فيها. وإنما تسير من المشبه إلى صورة المشبه به التي يجعلها أمنية يود أن يصل إليها حال المشبه، فمن ذلك قوله[4]:

كأنَّ حُمولَهـــم لـمَّـــا اســـتقلوا نخيـــلُ مُحَلِّـــم فيهـــا انحِنـــاء

---

(1) **الديوان**: 3، 4 (: 13، 14).

(2) **الديوان**: 17 (3: 16) **معلوب**: أي طريق معبد من وطء الناس. **العكوب**: الغبار الذي تثيره الخيل.

(3) **الديوان**: 184 (38: 22).

(4) **الديوان**: 2 (1: 6) **فيها انحناء**: أي من كثرة الثمر الذي تحمله اعتمادًا على الصور المشابهة في مثل ذلك من مثل قول امرىء القيس:

أو مـا تـرى أظـعـانـهن بواكرا كالنخل من شوكان حِين صِرامُ

وقول بشر:

كـأنَّ حـدوجَـهـم لـما استقلوا نـخـيـلُ مُـحَـلِّـم فـيـهـا يُـنُوع

فهو يشبه الإبل عليها هوادج النساء بنخيل هذا الموضع، التي تنحني لما فيها من الثمر، فما العلاقة بين طرفي الصورة؟!

إن العلاقة لا يمكن أن تسير في طريق التبيين والتوضيح لأنها لو سارت كذلك لأهملت العلاقة بين الرحلة والاستقرار في البيت، والعلاقة بين الجدب الذي يفهم من الرحلة، والاستقرار الذي يفهم من المشبه به. ولهذا فإن المسافة بين الطرفين تقف بنا على القدر ما بين الواقع المقفر، والحلم الذي يتمناه، فكأن النساء الراحلة حجبت عن ناظريه قتامة هذا الواقع، وأقامت أمامه عالم الاستقرار والخصب والعطاء، فهو يتمنى انتهاء هذه الظروف المؤدية إلى الارتحال، ويأمل أن يحل محلها الاستقرار والخصب، وإقامة الحياة في دعة وهدوء.

ومن ذلك قوله[1]:

أَلَـم يأتِهـا أنَّ الـدمـوعَ نِطَـافـةٌ لعيـنِ يُوافـى فـي المنـامِ حبيبُهـا

تحـدَّرَ مـاءَ البئـرِ عــن جُـرَشِيَّـة علـى جِرْبَـةٍ تعلـو الدِّبـارَ غروبهـا

بِغَــربٍ ومربــوعٍ وعَــوْدٍ تُقيمُــه مَحَالَــةُ خُطَّــافٍ تَصِــرُّ ثُقوبهــا

ففي الطرف الأول دموع العين الحزينة لذكرى الحبيب، وفي الطرف الثاني هذه الصورة للماء الغزير الذي يأتي من البئر بالجهد والتعب، فما العلاقة التي تربط بين طرفي الصورة؟ هل هي الغزارة أو الحزن أو الإجهاد؟

في الحقيقة إن تأمل الصورة يحقق لنا هذه العلاقة بهذه الأبعاد، فالحزن نلمسه في الذكرى في الطرف الأول، وفي المداومة على الجهد والصبر عليه في الطرف الثاني، والإجهاد نراه في استنزاف العين، واستنزاف الماء، وجهد هذه الوسائل التي تستنزف الماء من البئر.

لكننا إذا نظرنا إلى الصورتين ـ لا من وجه الموافقة فقط ـ بل من وجه الاختلاف أيضًا، فإنَّا يمكن أن نقول: إن صورة المشبه به تأتي بصورة أخرى للإجهاد، وللماء الذي

(1) **الديوان**: 13، 14 (3: 3 ـ 5) ولقد سبق الوقوف قريبًا عند معاني المفردات.

تذرفه عيناه، ولكنها صورة فاعلة، يحيل فيها الإجهاد ما يستنزف من الماء إلى قوة فاعلة تسقي وتنبت، بخلاف ذلك الإجهاد السلبي الذي يحزنه في الطرف الأول، يخلع الشاعر عليها ما يتمناه من هذه الذكرى، وهذا الطيف الذي يوافي عينه، فهو يتمنى أن يستحيل هذا الإجهاد السلبي في الطرف الأول إلى إجهاد فاعل كما في الطرف الثاني.

ثالثًا: الصور التي يشبه فيها الفعل الإنساني بفعل الكائنات الأخرى:

نجد في مثل هذا التشبيه الرغبة في الانطلاق من حدود طاقة الإنسان أمام هذه الكائنات، حتى يتقوى بفعلها المنطلق والمتجاوزة حدوده لحدود الإنسان، وذلك لأن الإنسان في ذلك العصر كان محدود القوى، وكانت حياته معاناة لظروف الجوع والخوف والقتال على مقومات الوجود، فكان يشهد ضعف نفسه وحدود قدرته في هذا الخضم الذي يصطرع فيه الأحياء جميعهم بما فيهم الإنسان، وفي هذا الميدان الذي يقع تحت طائلة الظروف الطبيعية من ماء يروي الأرض أو سيل عرمرم يدمرها، ومن ليل دافئ هادئ إلى ليل صاخب بالقرّ والجوع، ومن حياة ينعم فيها بالوصال إلى حياة تضطرم فيها الحرب ويتبدل الوصل صرمًا، والحب شوقًا وألمًا.

لذلك كان الإنسان يتلبس بفعل هذه الكائنات التي يمتد أثرها وفعلها إلى أبعد مما يمتد إليه الفعل الإنساني، فهو يحرص على أن يكون فعله كفعل هذه الكائنات، كما يحرص على أن يوجد القوة الإنسانية في فعلها، كما نجد في أسلوب الاستعارة في مثل قول زهير[1]:

لدى أَسَدٍ شاكي السِّلاحِ مُقَذَّفٍ ... له لِبَدٌ أظفارُه لم تُقَلَّمِ

إذ تتردد الصفات التي يحملها هذا البيت بين الإنسان والأسد. ولقد عثر أخيرًا في العراق في (نمرود) قرب (الموصل) على تمثالين لأسدين مجنحين لكل منهما رأس إنسان، كانا أول ما اكتشف من آثار الأمبراطورية الآشورية، كانا في المدخل إلى قصر ملك آشور[2].

(1) زهير بن أبي سلمى: **شعر زهير بن أبي سلمى**: 21 .**صنعة الأعلم الشنتمري**، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثالثة: 1400هـ/ 1980م.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**: 109 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية 1979م.

ولعل ذلك يدل على ما يلحظونه في الأسد من إطلاق لقوة الإنسان، أرادوا أن يدلوا عليه بهذين الجناحين اللذين يرفعانه من الأرض، ويدل على إرادتهم وجود الفعل الإنساني في هذين الأسدين.

ونلحظ ذلك عند العرب الذين كانوا يتخذون الرايات التي يرسمون عليَها صور الحيوانات كالأسد والعقاب على النحو الذي أشار إليه قول بشر[1]:

فَفَضَضْـنَ جَمْعَهُـمُ وَأَفْلَـتَ حَاجِـبٌ تـحــت العَجَاجَةِ فـي الغُبَار الأَقْتَمِ

ورأوا عُقابَهُـمُ المُدِلَّـةَ أَصْبَـحَـت نُبِـذَت بأغْلَـبَ ذي مخالِبَ جَهْضَمِ

ولقد كانت راية بني تميم على صورة العقاب، وراية بني أسد على صورة الأسد[2]، وكأنَّ العرب حين يقيمون هذه الحيوانات رايات يقاتلونها تحتها، يلتمسون ما فيها من قوة، يتأسون بها، ويستعينون، ولذلك جعل بشر الحرب كأنها بين هذين الكائنين، فحين تمَّ النصر لبني أسد سجل النصر كأنه انتصار للأسد رمز رايتهم على العقاب رمز راية بني تميم.

ويقول[3]:

إذا مــا شَــمَّرتُ حـربٌ سَمَـوْنـا سُـمُوَّ البُـزْل فـي العَطَـن الرَّحيـبِ

ويختار لذلك الفحول من الإبل، وهي البزل التي تظهر أنيابها حين تتمّ الثامنة من عمرها وتدخل في التاسعة، فيحيلنا في التشبيه إلى هذا الميدان الذي تنطلق فيه القوة من عقال العقل، ومن حدود الفعل الإنساني إلى آفاق حماس الإبل في التدافع وإدلائها بقوتها وزهوها حين تنصب أعناقها وتتطاول بها، وما يصحب ذلك من هدير يعلن عن وجودها عند ماء الشرب وعن غيرتها وحفاظها وإظهارها القدرة على الوصول إلى الماء.

ومن ذلك أيضًا قول بشر[4]:

عَطَفْنا لهم عَطْفَ الضَّرُوسِ من المَلا بـشَــهْباءَ لا يمشي الضَّراءَ رقيــبُها

---

(1) **الديوان**: 182 (38: 14، 15). **أغلب**: أي أسد وهو الغليظ الرقبة. **جهضم**: القوي الشديد الذي إذا قبض على شيء مات مكانه من شدة قبضته.

(2) التبريزي: يحيى بن علي: **شرح المفضليات**: 3: 120 تحقيق علي محمد البجاوي ـ دار نهضة مصر.

(3) **الديوان**: 23 (4: 20).

(4) **الديوان**: 15 (3: 10). **الضروس**: الناقة السيئة الخلق على من يريد الدنو منها.

حيث يشبه ميلهم نحو الأعداء بعطف الضروس، وإذا بحثنا عن المشابهة هنا نجدها في شدة الالتفات، لكن ذلك الوجه يجب ألا يحجب عن أعيننا ما نلمسه في الصورة من تلبس الكائن الإنساني بصفة الناقة فيما تظهره من الحرص على ولدها، وفيما تظهره من إيغال في الدفاع عنه، تعود بالفعل فيه إلى ذاتها، التي تستيقظ فيها حواسها، فتصبح كائنًا يموج بالحركة والفعل، عندئذ نستطيع أن نتصور عطف الناقة وتضرسها في ميل الإنسان نحو الأعداء، وحرصه على ذلك.

ونجد بشرًا أحيانًا يطلق الفعل الإنساني في آفاق الفضاء والزمان كما في قوله[1]:

فيا عَجَبا أَيُوعِدُني ابنُ سُعدَى وقد أَبدى مَسَاوِئَه الهِجَاء

وحولي من بني أسدٍ حُلُول كمِثْلِ الليل ضاقَ بها الفَضَاء

هُمُ وَرَدُوا المياهَ على تميمٍ كورِدِ قطًا نَأَت عنه الحِسَاء

فظَلَّ لهم بنا يومٌ طويل لنا في حوضِ حَوْزِتهم دُعَاء

حيث شبّه حلول الجيش من بني أسد حوله بالليل، وغير خاف ما تحمله صورة الليل في الوجدان من هول وشمول وترقب مجهول، وعندما تمت هذه الصورة في الذهن لهذا الجيش استطاع الشاعر أن ينتقل من خلالها إلى ذكر سيطرة هذا الجيش على المكان، وأن يفلت من حدود وفعل الإنسان إلى صورة تجعلنا نتخيل امتلاء الفضاء بهؤلاء البشر.

وفي البيت الثالث يشبه ورد قومه مياه تميم بورد قطًا طال عطشه وترقبه للماء، ولو اقتصرنا على المشابهة بين الطرفين لحصرنا ذلك في شدة العطش، ونهم الشراب، لكننا نستطيع أن نستنتج من ذلك أيضاً أن ورود هؤلاء القوم يتعلق بمقوم من مقومات وجودهم وهو الماء، وَرَدَه هؤلاء القوم وهم في حاجة إليه واستلبوه من قوم هم في حاجة إليه، وردوه وهم يتداعون إليه كتداعي القطا إلى الماء حتى إذا اكتملت صورة هذا الماء ومدى الحاجة إليه، استطعنا أن ننتقل بعد ذلك في البيت التالي إلى تبين موقع هذا الماء من شرف تلك القبيلة وسيادتها:

فَظَلَّ لهم بِنا يومٌ طويلٌ لنا في حوضِ حَوْزَتِهم دُعَاء

(1) **الديوان:** 524 (1: 16 ـ 19).

وهنا نشعر أن وجود أولئك تلاشى وانتهى، حتى أن يومهم لم يصنعه إلا هؤلاء (فظل لهم بنا يوم) وأصبح الوجود والتنادي لهؤلاء القوم الذين استباحوا عرض أولئك.

وفي قول بشر[1]:

فلما رأونا بالنِّسارِ كأنَّنا ... نَشَاصُ الثُّريا هَيَّجتْها جَنوبها

نرى أنه ينقل صورة وجودهم وزحفهم إلى آفاق الفضاء حين يشبه ذلك بالسحاب وقت نوء الثريا الذي تحمله ريح الجنوب، حيث يطلق هذه القوة من حدودها إلى الأفق الذي نتخيل فيه الإحاطة والشمول وتجاوز إحاطة البشر وشمولهم.

ومثل ذلك قوله[2]:

فَإِن أَهْلِك عُمَيرَ فَرُبَّ زَحفٍ ... يُشَبَّهُ نَقْعُه عَدْوًا ضَبابا

سَمَوتُ له لِأَلبِسَه بِزَحْفٍ ... كَما لفّت شَآمِيَةٌ سَحابا

حيث نجده في هذا التشبيه يطلق طاقة الكائن الإنساني إلى أفق هذه الكائنات التي تنتظم الكون في حركة دائبة، وذلك حين يشبه الزحف والالتباس بالأقران بالشآمية التي تلف السحاب وَتُسيِّره.

رابعًا: الصور التي ينتقل فيها من المشبه إلى تصوير قطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده وبطولته:

ويتضح هذا اللون في التشبيه الذي يسرد فيه جملة من الأحداث أو يشير إليها من خلال تشبيه الناقة بثور الوحشي أو حمار الوحش أو النعام، أو تشبيه نفسه على الخيل بالسفينة تصارع الموج.

وقبل أن نعرض لوظيفة هذا التشبيه، سنتبين ما فيه من المعالم التي نهتدي بها إلى وظيفة هذا التشبيه المتحرك الذي ينقلك إلى عالم آخر، حيث نجد أن تشبيه الناقة بالثور الوحشي وحمار الوحشي أو النعام، يأتي عند بشر في حال ركوبه تلك الناقة حينما يشعرنا أنه انتقل إلى هذا العالم طردًا للهم، أو انتقالًا من عالم الأسى والحزن الذي يعيشه حينما يشتد به

---

(1) **الديوان**: 16 (3: 11).

(2) **الديوان**: 27، 28 (5: 1، 11).

الوجد والشوق إلى ذكر الحب وأطلاله، حيث نجد أن هذا الانتقال يتمّ بعد أن فقدت الذات تواصلها مع المرأة المحبوبة كقوله مشبهًا الناقة بثور الوحش [1]:

بَـانَ الخَليطُ ولم يُوفُـوا بما عَهِدوا ... وزوَّدُوك اشــتياقًا أيَّــةَ عَمَــدوا
شَـقَت عليك نَوَاهُم حينَ رِحلَتِهم ... فأنـت في عَرَصـاتِ الـدار مُقْتَصَد
لمــا أُنِيخَــت إِليهــمْ كُلُّ آبِيَــةٍ ... جَلْـسٍ ونُفِّض عنهـا التامِـكُ القَرِد[2]
كادت تُســاقِطُ مِنِّــي مُنَّــةً أسَـفًا ... معاهـدُ الحـيِّ والحزنُ الـذي أَجِد[3]
ثـم اغتـررتُ علـى عَنْـسٍ عُذافِـرَة ... سِـيٌّ عليهـا خَبـارُ الأرض والجَدَد[4]
كأنهـا بَعْـدَ مـا طـال الوَجِيـفُ بها ... من وَحشٍ خُبَّةَ مَوْشِيٌّ الشَّوى فَرِد[5]
طـــاوٍ برملَـــةِ أورالٍ تَضَيَّفَـــه ... إلـى الكِنـاس عَشِـيٌّ بـارِد صَـرِد
فبـات فـي حِقُـفِ أَرْطَـاةٍ يَلُـوذُ بها ... كأنــه فــي ذَراهــا كوكــب يَقِـد
يجـري الـرَّذَاذ عليه وهـو مُنكَرِس ... كما اسـتكان لشـكوى عينـه الرَّمِد
باتـتْ لـه العقـربُ الأولـى بنثرتِها ... وَبَلــه مــن طُلُـوعِ الجبهـةِ الأسـد[6]
ففاجأتْـهُ ولــم يرهــب فُجاءَتَهــا ... غُضْـفٌ نَواحِلُ فـي أعناقِهـا القِدَد[7]

---

(1) **الديوان**: 54 ـ 57 (12: 1 ـ 17) وانظر القصائد ذات الأرقام 16/ 21، 25.

(2) **الآبية** من الإبل: التي تعاف الماء، والآبية التي ضربت فلم تلقح. **جَلْس**: وثيقة جسيمة. **التامك**: السنام. **القَرِد**: الذي تجعَّد وبره وانعقدت أطرافه.

(3) **المُنَّة**: ذكر محقق الديوان أنها بمعنى الضعف ها هنا (حاشية الديوان: 55). والأولى أن تؤخذ بمعنى القوة (**لسان العرب**: منن).

(4) **اغترز**: ركب من الغرز وهو ركاب الرحل. **عَنْس**: العنس: الناقة القوية، وقيل البازل الصلبة، وقيل هي السمينة التامة الخلق، العنس من الإبل: فوق البكارة. **عذافرة**: الناقة العذافرة: الأمينة الوثيقة الظهيرة. **خبار الأرض**: رخوها. **وجددها**: الأرض المستوية الصلبة.

(5) **الوجيف**: دون التقريب من سير الإبل. **الشَّوى**: القوائم. **موشي الشوى**: الذي في قوائمه بياض، يريد الثور الوحشي.

(6) **العقرب**: برج من بروج السماء، وأنواؤها في الربيع. **نثرتها**: مطرها. **والأسد** برج من بروج السماء، ونوؤها يكون في الربيع أيضًا.

(7) **غضف**: جمع أغضف وهو الكلب المسترخي الأذن، والغضف صفة غالبة على كلاب الصيد. القدد: جمع القِدّ بالكسر وهو السَّيْرُ يُقَدُّ من الجلد.

معرُوقَـة الهَـامِ فـي أَشْـدَاقِها سَـعَة وللمرافـــق فيمـــا بينَهـــا بَـــدَد[1]
فأَزْعَجتْــه فأَجْلَــى، ثــمَّ كــرَّ لَهــا حامِـي الحقيقةِ يحمـي لَحْمَهِ نَجِدُ
فمارســتْه قليــلًا، ثــم غادَرَهــا مُجَـرَّبُ الطعـنِ فَتَّـالٌ لهـا جَسَـد[2]
أذاك أم تلـك؟ لا، بل تلـك تفضُلُه غِـبَّ الوجيـفِ إذا ما أَرَقَلـت تخِدُ[3]
لمـا تخالجَـتِ الأهواءُ قلـت لها: حَـقٌّ عليـك دَؤوبُ الليل والسَّـهَد
حتّـى تَـزوري بنـي بَـدرٍ فإنهُـمُ شُـمُّ العرانيـنِ لا سُـودٌ ولا جُعُـد

وقوله مشبهًا إياها بحمار الوحش[4]:

أَطــلالُ مَيَّــة بالتِّــلاع فمِثْقَــب أضحـت خـلاءً كأطـراد المُذْهَب
ذهـب الأُلَـى كانـوا بهـنَّ، فعادَني أشـجانُ نَصـبٍ للظعائـن مُنْصِب
فانهـلَّ دمعـي فـي الـرِّداءِ صبابَـةً إِثْـرَ الخليـطَ وكنـتُ غيـرَ مُغَلَّـب
فــكأنَّ ظُعنَهُــمُ غَــداةَ تَحَمَّلــوا سُــفُنٌ تكفَّــأ فــي خليــجٍ مُغْــرَب
ولقـد أُسَـلِّي الهـمَّ حيـن يعودُنـي بنجـاءِ صادقـة الهواجـر ذِعْلِـبِ[5]
حـــرفٍ مذكَّـــرةٍ كأنَّ قُتُودَهـــا بعـد الـكَلَال علـى شَـتِيم أحْقَـب[6]
جَـوْنِ أضـرَّ بمُلمِـع يعلـو بهـا حَـدَبَ الإِكامِ وكلَّ قـاعٍ مُجْـدِب[7]

---

(1) **الهام**: جمع الهامة، وهي الرأس. **ومعروقة الهام**: أي إن رؤوسها رقيقه قليلة اللحم. **والبدد** في ذوات الأربع: تباعد ما بين اليدين.
(2) **الجسد**: الدم اليابس.
(3) **الوخد**: ضرب من سير الإبل وهو سعة الخطو من المشي، ومثله: الخدي. وخدّ البعير: أسرع ووسع الخطو ورمى بقوائمه كمشي النعام.
(4) **الديوان**: 33، 37 (7: 1 ـ 13).
(5) **صادقة الهواجر**: أي ناقة قوية على السير في الهواجر حين اشتداد الحر. **ذعلب**: الذعلب والذعلبة: الناقة السريعة.
(6) **الحرف من الإبل**: النجيبة الماضية التي أضنتها الأسفار. وقيل هي الضامرة الصلبة. **ناقة مذكرة**: مشتبهة بالجمل في الخَلْق والخُلُق. **القتود**: القتد: خشب الرحل. **شتيم**: أي حمار شتيم وهو الكريه الوجه القبيح. **الأحقب**: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض.
(7) **الجون**: الأبيض ها هنا صفة الحمار الوحشي. وهو يوصف بالبياض. **الملمع**: الأتان، إذا استبان حمل الأتان وصار في ضرعها لمع سواد فهي ملمع.

يَنـوِي وَسِـيقَتَها وقـد وَسَقَــت لَــه ... مـــاءَ الوسـيقة فـي وعـاء مُعجِـب[1]
فتصُــكُّ مَحْجِـرَه إذا مــا اسـتَافَها ... وجَـبِيــنَه بحَوَافــرٍ لــم تُنْكَــبِ[2]
وتَشُـجُّ بالعـيـرِ الـفَـلَاةَ كـأنــهــا ... فَتخــاءُ كاسِـرةٌ هـوت مـن مَرْقَـب[3]
والعيرُ يُرهِقُها الخَبَار وجحشُــهـا ... يــنقضُّ خلفَهما انقضاضَ الكوكب[4]
فعلاهمـا سَبِــطٌ كــأنَّ ضَبَابــه ... بجُنُـوب صـاراتٍ دواخِـنُ تَنْضُـب[5]
فتجاريــا شَــأْوًا بـطـينًــا مِـيـلُــهُ ... هـيـهــات شَـأْوُهما وشَـأْوُ التَّولب[6]

وانتقال بشر من المرأة إلى الناقة التي يشبهها بثور الوحش أو حمار الوحش أمر لا يخرج فيه بشر عن نسق الشعر الجاهلي إذ توشك (هذه الصيغة أن تكون هي الشكل الفني الذي تعارف عليه الشعراء الجاهليون وصاغوا قصائدهم على منواله)[7]. وهذا الانتقال أمر

---

(1) **وسقت الأتان**: إذا حملت ولدًا في بطنها، يقول ينوي هذا الحمار إلقاح هذه الأتان وقد لقحت وأغلقت رحمها على الماء.
(2) **استافها**: أي شمها.
(3) **وتشج الفلاة**: تشقها وتسير بها سيرًا شديدًا. **فتخاء**: أي عقاب فتخاء.
(4) **الخبار**: أرض لينة رخوة تسوخ فيها القوائم.
(5) **سبط**: أي غبار منتشر كثير. **صارات**: اسم جبل. **التنضب**: شجر ينبت ضخمًا على هيئة السرح، ودخانه أبيض في مثل لون الغبار.
(6) **الشأو**: الشوط والمدى. **وشأو بطين**: أي واسع بعيد. **الميل**: المسافة وقدر منتهى مد البصر من الأرض. **التولب**: ولد الحمار الوحشي.
(7) د. أنور عليان أبو سويلم: **الإبل في الشعر الجاهلي**: 169/1 ـ دار العلوم الرياض ــ الطبعة الأولى 1403هـ/ 1983م. وانظر: د. يحيى الجبوري **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**: 377، 378 ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ الطبعة الثالثة: 1403هـ/ 1982م. وكذلك أنظر: د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**: 97 ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ الطبعة الثالثة: 1402هـ/ 1982م. والمكان الوحيد في ديوان بشر الذي جاء فيه تشبيه الناقة بثور الوحش مختلفًا عن هذا الإطار هو قوله:

وخرق قد قطعت بذات لوث ... أمون ما تشكــي مـن جـراح
مـضـبـرة كـأن الـرحل منهـا ... وأجـلادي عـلـى لـهق ليـاح

الديوان: 45، 46 (10: 14، 15).
حيث جاء هذا التشبيه بعدما ولى الطلل من فخر بقومه، وشجاعتهم في الحرب، وفخره باجتياز الصحراء حيث قال قبل هذا مباشرة:

ومـقـفـرة يحـار الطرف فيها ... عـلـى سنـن بمندفع الصداح
تجاوب هـامهـا في غورتيهـا ... إذا الحـرباء أوفـى بـالـبـراح

الديوان: 42 (10: 12، 13).
وقد يكون سبب ذلك أن بشرًا وجد في بطولته وبطولة قومه ما عوّضه عن إيجاد الذات في البطل وثور الوحش أو حماره بعد فقد التواصل مع هذه المجموعة الراحلة، ونمت تلك البطولة في هذه الأفعال المختلفة التي يفخر بها، حتى إذا جاء إلى ذكر الصحراء أضاف إلى البطولة بطولة أخرى هي بطولة الثور الوحشي.

يجب أن نصطحبه معنا في تبين وظيفة هذا اللون من التشبيه إذ إن هذه الصورة من التشبيه لا تأتي مقصودة لذاتها، ولذلك فالتشبيه لا يأتي هنا وصفًا لما يشاهده الشاعر من حيوان الصحراء، ولا يأتي كذلك تقريبًا لجو الصحراء ومهالكه، كما ذهب إلى ذلك الدكتور محمد أبو موسى حين طرح عددًا من التساؤلات حول ترك الناقة التي هي أصل الحديث والانتقال إلى ثور الوحش أو حمار الوحش، حيث أجاب عن هذه التساؤلات بقوله: (وأعتقد أن جواب ذلك قريب، فالشاعر الذي يصف ناقته إنما يصفها وهو ماض عليها في رحلة شاقة في أرض موحشة، ومفازات مهلكة، وصور الوحش هذه مما تكون في تلك القفار، وكأن الشاعر حين يحدثنا عنها يحقق غاية فنية هي أنه ينقل جو القصيدة والقارئ إلى الرحلة، وها أنت تصحب هذا الشاعر وترى ما يجري في هذه الرحلة من أحوال وأحداث، وضروب من الصراع، ولكنك في هذه الرحلة لا ترى الأشياء كما هي في الواقع، وإنما تراها من خلال رؤية الشاعر لها وقد صبغها بألوان نفسه)[1].

فهل كان المتلقي الذي كان يتوجه إليه الشاعر الجاهلي بعيدًا عن جو الصحراء ومآسيها، حتى يتوسل إليه الشاعر بهذه الطريق لكي ينقله إلى جو الرحلة؟ وإذا كان الجواب عن هذه التساؤلات قريبًا ـ كما قال ـ فلماذا كان بعيدًا عنه حين قال قبل ذلك عن الثور عند النابغة: (ويمكن أن نزعم أن هذه الصورة أعني صورة الثور تشير من بعيد إلى موقف الإنسان في الوجود كما يتمثّل في وجدان النابغة الشاعر العظيم، فإن الثور لما واجه الكون والوجود الأكبر استسلم ولاذ بالأرطاة المتواضعة والتي هي جزء من هذا الكون الصامت فاحتضنته في وفاء وإخلاص وألقت عليه ما استطاعت من الدعة والأمن والقرار. ولما واجه الإنسان وإرادة الشر فيه لم يستسلم وإنما قاوم بعنف. وهذه الأكلب الغضف الضارية هي دوافع السوء وأظافر الأنانية البشعة التي برزت من ظلمة هذا القناص المشؤوم)[2].

وكذلك لا أظن أن هذا التشبيه يأتي استطرادًا لخلاص الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر، أو ربطًا مصطنعًا يبرر انتقال الشاعر كما توقع الدكتور محمد النويهي حينما قال: (وهكذا نستطيع الآن أن نفهم ظاهرة من أهم الظواهر في الفن الجاهلي، وأجدرها

(1) د. محمد أبو موسى: **قراءة في الأدب القديم**: 214، دار الفكر العربي ـ ط1، 1978م.
(2) المرجع السابق: 210.

بالتفكير الطويل، وهي إطالة التشبيه والاستطراد فيه إلى حدّ يبدو لنا سرفًا. فهذه الظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلًا مقنعًا ما دمنا نصدق ادعاء الشاعر أنه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه، ولم ندرك أن هذا التشبيه المستطرد ليس إلا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد أنه وفاه حقه إلى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله)[1].

ولا يأتي هذا التشبيه للتوضيح أو إثارة اللذة الرائعة كما أشار إلى ذلك نجيب البهبيتي حين قال: (وهذه التشبيهات القصصية الطويلة في الشعر الجاهلي وسيلة من وسائل التعبير يقصد بها إلى أمرين:

1ـ توضيح حالة بحالة: فهي صورة بيانية أخذت شكل هذه البنية الفنية.

2ـ إثارة تلك اللذة الرائعة الناشئة عن وصف حياة هذا الحيوان في الصحراء من ناحية، وعن كونها انعكاسًا للانفعالات البشرية على مرآة نفس الحيوان مرة ثانية)[2].

ويبدو أن (البهبيتي) حين أشار ـ في آخر قوله السابق ـ من أن في هذا التشبيه انعكاسًا للانفعالات البشرية على مرآة من نفس الحيوان، شعر بخروج هذا التشبيه عن توضيح حالة بحالة أو إشارة اللذة فقط، لأن تأمل الاستغراق في تأمل هذه المعاناة أو المأساة التي يجتازها البطل في قصة ثور الوحش أو حمار الوحش لا يكون الأمر فيه أمر لذة فقط، إذ إن مجيء هذا العالم بعد الموقف الذاتي المنهزم في الغزل، الذي يبدأ بهذه الرحلة المنطلقة على ناقة قوية يقيم لها الشاعر من صفات القوة والانطلاق والأمن ما يعوذها به من العثار والهلاك، يمكن أن يفسر بصفة عامة ـ إذا نظر إليه في ضوء التكامل بينه وبين البداية التي تبدأ بالبكاء على الأطلال والتوجع من رحيل الظاعنين ـ على أنه إيجاد الذات في هذا البطل: الثور الوحشي أو حمار الوحش، تلك الذات التي يقيمها الشاعر بعد اليأس من تحقق وصله مع المرأة حين تهزّ علاقتها معه الرحلة والقفر وتغيّر الحال، حيث ينتقل الشاعر من الأسى والحزن إلى

---

(1) د. محمد النويهي: **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه.** 318/1، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة. ويقول الدكتور أنور عليان أبو سويلم: (ليس في هذه الأنماط من الشعر.... أسلوب تخلص كما يتوهم البعض، وإنما نحن أمام روابط قوية تربط المقدمة بحديث الرحلة، وما نفسره ليس رجمًا بالغيب، وإنما منطق الشعر يريد هذا التفسير ويستدعيه: **الإبل في الشعر الجاهلي 63/1**).

(2) نجيب محمد البهبيتي: **تاريخ الشعر العربي**: 98 ـ دا ر الفكر للطباعة والنشر ـ الطبعة الرابعة.

إقامة حياة جديدة أخرى تبدأ بهذه الرحلة المنطلقة على ناقة قوية، تنأى عن جميع عوامل الضعف والعثار، ثم ينتقل إلى هذا العالم في هذه القصة ليجسد لنا بطولة البطل على نحو تفصيلي كما سبق أو على نحو إجمالي يشير فيه إلى الثور أو حمار الوحش دون الاستغراق في تفاصيل القصة على نحو من قول بشر[1]:

فَعَدِّ طِلابَها، وَتَعَزَّ عنها ... بِحرفٍ ما تَخَوَّنَها النُّسُوعُ[2]

عُذافِرةٍ، تَخَيَّلُ في سُرَاها ... لها قَمَع وَتلّاع رفيع[3]

كأن الرَّحلَ منها فوق جَأْب ... شَنُونٍ حين يُفزِعُها القَطيع[4]

يَطَأنَ بها فُرُوثَ مُقَصَّرات ... بقاياها الجماجِمُ والضُّلوع

وقوله[5]:

كأن السَّوطَ يَقبِضُ بَطْنَ طاوٍ ... بأجْمادِ اللبَيِّنِ من جُفُاف[6]

شجَجْتُ بها إذا الآرامُ قالت ... رؤوسَ اللامعات من الفَيافي[7]

وينبغي لنا حين نتأمل تجسيد البطولة في هذا القصص المفصل أو المجمل أن نستصحب معنا ظلال البطولة من قوة وشجاعة وانطلاق، ومقاومة لقوى الشر، وتجاوز للعادي يجعل البطل كائنًا أسطوريًّا، وأميرًا مطاعًا، وقائدًا. لذلك فإن العلاقة بين المشبه والمشبه به لا ترتد إلى ما يقام بينهما من مشابهة، وإنما هي علاقة تتضح في الظلال التي تثيرها الرحلة على ظهر هذه الناقة، وفي ظلال الموقف مع المحبوبة، وما تثيره هذه الصورة المكررة والمألوفة للثور الوحشي أو حمار الوحش أو النعام في الشعر الجاهلي عن طريق

---

(1) **الديوان**: 132، 133 (27: 15 ـ 17).

(2) **النسع**: سير يشد به الرحل من تحت البطان.

(3) **قمع**: القمعة: أعلى السنام من البعير والناقة. **التلاعة**: الطويلة العنق المرتفعة من الإبل.

(4) **شنون**: بين السمين والمهزول. **والقطيع**: السوط يقطع من جلد ويعمل منه.

(5) **الديوان** 147 (29: 19، 205). وانظر أيضًا: 162 (34: 6 ـ 10)، 204، 205 (41: 11 ـ 14).

(6) **الطاوي**: الثور الوحشي خميص البطن وقيل هو الذي يطوي البلاد نشاطًا وقوة. **الأجماد**: ما ارتفع وصلب من الأرض.

(7) **قالت**: من القيلولة وقت المهاجرة. **واللامعات** التي تلمع بالآل وهو السراب.

التفصيل أو الإجمال، إذ إن هذه الكائنات الحيّة تلتبس بالفعل الإنساني وبالوجود الإنساني، فالاحتماء والمقاومة والشعور بالزهو بعد النصر، وحماية الحقيقة، وحفظ النوع، ورعاية الأسرة، والرحلة في طلب مقومات الحياة كالماء والكلأ، وحنان الأم وفزعها كلها صفات مشتركة بين الإنسان وهذه الكائنات. من ثمّ يجب أن نستصحب معنا في تأملنا لهذه الصور هذه الظلال، وهذا التداخل بين الفعل الإنساني والفعل الحيواني الذي يتداخل فيه عالم الأسطورة بعالم الواقع، وما يرومه الإنسان الشاعر من التصاق بهذا الفعل، حين يبدأ بالرحلة على ظهر الناقة التي يستدعي بها هذا العالم، الذي يبدو أنه يقيم به معادلًا للوجود الإنساني على صور مختلفة. ولهذا نجد أن الاقتصار على أمر معين نبحث عنه في العلاقة بين طرفي التشبيه كالسرعة مثلًا يحجب الكثير مما تثيره هذه الصور في الذهن، ويؤدي حين لا نجده قائمًا أمامنا إلى افتراض ضياع الأبيات الدالة عليه كما فعل الدكتور علي البطل حين افترض أن السرعة هي وجه الشبه المطلوب وذلك حين قال: (وقد يأتي الانتقال عن الصورة متأخرًا بعد أن يمضي معها الشاعر شوطًا طويلًا كما نرى عند بشر بن أبي خازم، فقد شبّه الناقة بالحمار الوحشي في قوله:

حَرفٍ مذكَّرةٍ كأنّ قُتُودَها ... بعد الكَلَال على شَتِيم أَحْقَب

جَوْنٍ أَضرَّ بمُلمِع يعلو بها ... حَدَب الإِكام وكلَّ قاعٍ مُجْدِب

ويمضي واصفًا رحلته بأسرة الأتن إلى مورد الماء في ستة أبيات يقول في آخرها:

فتجاريا شأوًا بطينًا مِيلُهُ ... هيهات شأْوُهما وشأْوُ التَوْلَب

ثم ينتقل فجأة - مضربًا عن الصورة السابقة بعد أن كاد ينهيها - إلى صورة النعامة:

أَو شِبْهُ خاضِبَةٍ كأن جناحَها ... هِدْمٌ تَجاسَرُ في رِئالٍ خُضَّبِ

وإن كان في الصورة الأخيرة ما يشي بضياع أبيات كثيرة منها؛ إذ لم يستكمل صورة النعامة، بل تعداها إلى المدح، وكأن التطور الطبيعي يقضي إما أن يستكمل صورة الحمار الوحشي أو صورة النعامة حتى لا يترك التشبيه مختلًا هذا الاختلال، لأنه لم يورد ما يدل على السرعة القصوى - وهي وجه الشبه المطلوب - التي لم يكن يبلغها الحمار الوحشي إلا في هروبه من الصياد، ولم تكن تبلغها النعامة إلا في الحالة ذاتها أو عند هبوط الليل وتذكرها

بيضها. ولم يأت هذا ولا ذاك في الصورة، لانتقاله عن صورة الحمار الوحشي إلى النعامة، ولضياع الأبيات المكملة لصورة النعامة في قصيدته)[1]. فما الذي يمنع أن يكون الشاعر قد وحد نقع غلته في هذه الإشارة، إلى هذا الحيوان، وذكر طرف من وجوده، اعتمادًا على حضوره في الذهن، بالقدر الذي أراد الشاعر أن يمنحه لوجوده في النص، على النحو الذي سنوضحه فيما بعد.

ومن هذا التشبيه قول بشر يشبه نفسه على الخيل في الحرب، براكب السفينة في البحر، ثم يمضي ساردًا وجوده في البحر حيث يقول[2]:

وَخيلٍ قد لَبَسْتُ بجَمعِ خيلٍ ... على شَقَّاءَ عِجْلِزَةٍ وَقَاح[3]

يُشَبَّهُ شَخْصُها والخيلُ تهفو ... هُفُوًّا ظِلَّ فتخاءِ الجناح

إذا خرجت يداها من قَبِيلٍ ... أُيَمِّمُها قَبِيلا ذا سلاح[4]

أُجالِد صفَّهم ولقد أَرانِي ... على قرواءَ تسجُدُ للرياح[5]

معبدةِ السقائِف ذاتِ دُسْرِ ... مُضَبَّرَةٍ جوانبُها رَدَاح[6]

إذا ركبَتْ بصاحبها خليجًا ... تذكر ما لديه من جُناح

يَمُرُّ الموجُ تحت مُشَجَّرات ... يَلِين الماءَ بالخُشُبِ الصِّحاح[7]

ونحن على جوانبها قعودٌ ... نَغُضُّ الطرف كالإبل القِماح[8]

---

(1) د. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**: 143، 144، الطبعة الأولى 1980م ـ دار الأندلس بيروت.

(2) **الديوان**: 47، 48 (10: 20 ـ 29).

(3) **شقاء**: طويلة. **علجزة**: قوية شديدة الخلق. **وقاح**: الوقاح: صلبة الحافر.

(4) **قبيل**: قوم.

(5) **القرواء**: جاء في **اللسان** مادة (قرا): جمل أقرى طويل القرا وهو الظهر والأنثى قرواء ويريد بها هنا السفينة.

(6) **دسر**: جمع الدسار وهو خيط من ليف يشد به ألواح السفينة، وقيل هو مسمار السفينة. **مضبرة جوانبها**: أي مجتمعة. **الرداح**: الواسعة.

(7) **مشجرات**: أي السفن حيث إن المشجر يطلق على ما كان على صفة الشجر.

(8) **الإبل القماح**: التي ترفع رؤوسها عند الماء عزوفًا عنه.

فقــد أُوقِــرْنَ مــن قُــسْــطٍ ورَنْــدٍ ومــن مِســكٍ أحــمٌّ ومــن سِــلاح[1]
فطابــتْ ريحُهُــنَّ وهــنّ جُــونٌ جــآجِئُهُنَّ فــي لُجَــجٍ مِــلَاح[2]

فهو ينتقل هنا من جو المعركة والبطولة فيها إلى جو آخر قريب من جو الحرب، هو البحر وما فيه من هول ومجهول، حيث يشير إلى المعاناة في جوف البحر، ثم يشير إلى ما يرومه من عودة بالغنم، وما خف حمله وغلا ثمنه على ظهر هذه السفينة المتقنة الصنع حين تعود محملة بالقسط والرند والمسك.

(1) **القسط**: عود هندي يجعل في البخور والدواء. **الرند**: عود طيب الرائحة يتبخر فيه.
(2) **الجآجئ**: جمع جؤجؤ وهو الصدر.

المجاز

المجاز أمر ظاهر في العربية، كما في غيرها من اللغات، ولقد احتدم الجدل حول المجاز ورده إلى الحقيقة، أو اعتباره أصلًا برأسه في مباحث العربية المختلفة: الكلامية، والأصولية، والبلاغية. وليس من همنا ـ ونحن إزاء الصورة الشعرية التي سلكت مسلك المجاز في شعر بشر ـ أن نناقش ذلك الجدل وتاريخه، ولكن قبل أن ندلف إلى دراسة الصورة المجازية، سنوضح أمرين:

الأول: أننا في نظرتنا إلى هذه الصورة سنتجاوز تقييدها بالأصل المفترض في البلاغة العربية، وهو المعنى الأصلي. وذلك لأن إعادة أسلوب المجاز إلى ذلك المعنى تعفي على أصالته، وتجعله ثالبًا للحقيقة، ثم إنها تجعل أسلوب المجاز صياغة أخرى للمعنى الحقيقي، على حين أن المجاز يوجد معنى جديدًا ـ ليس ترجمة للمعنى السابق ـ بما فيه من ظلال وإيحاءات يُمليها التغيّر في نسق الكلام، إذ (إن الموقف حينما يستدعي اللجوء إلى المجاز، فإن هذا المجاز يصبح ضرورة في التعبير، ويؤدي في الوقت ذاته القصد منه دون تكلف أو تصنع)[1].

ولذا سيكون التناول لهذا المجاز مبتدئًا من العلاقة الجديدة التي ينشئها بين الأشياء، إذ إن الصورة الشعرية في المجاز تتحقق بسبب الحركة التي تحرك بها اللغة الشعرية الأشياء، لتقيمها في أفق جديد ينشأ عن التفاعل بين أطراف الصورة، ذلك التفاعل الذي يحجبه عنها النظر إلى العلاقة التي تربطه بما يُسمّى المعنى الأصلي حيث إن (الاستعارة الشعرية هي

(1) د. عبد الواحد علام: **قضايا ومواقف في التراث البلاغي**: 120، مكتبة الشباب ـ القاهرة.

عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تمَّ من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني)[1]. ولذلك سيكون همنا هنا في المستوى الثاني، الذي تتعقد فيه العلاقة، وتتشابك، وتبتعد عن الاستخدام العلمي (المنطقي) للغة بُعدًا أوضحه ريتشاردز بقوله: (في الاستعمال العلمي للغة.... ينبغي أن تكون العلاقات والروابط بين الإشارات بعضها والبعض الآخر، من النوع الذي نسميه منطقيًّا، فيجب عليها ألا تقف إحداها في طريق الأخرى، ويتحتم أن تكون جميعًا منظمة، بحيث إنها لا تحول دون قدوم إشارة أخرى جديدة. ولكن التنظيم المنطقي غير ضروري للأغراض الانفعالية، فقد يكون عقبة من العقبات، لأن الشيء الهام هو أن يكون لسلسلة المواقف التي تنجم عن الإشارات نظامها الخاص بها، وعلاقات انفعالية فيما بينها، وهذا غالبًا لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الإشارات التي تولد المواقف)[2].

الثاني: لما كان همنا في هذا البحث هو النظر إلى اللغة الشعرية في صورة المجاز التي يؤشرها الأداء الفني دون رجوع إلى ذلك الأصل المفترض لأحكام العلاقة فيما بينهما، فإن تناولنا لذلك لن يفرق فيه ما بين مجاز لغوي ومجاز عقلي، ومجاز لغوي علاقته المشابهة (الاستعارة) ومجاز لغوي علاقته غير المشابهة (المجاز المرسل) وذلك لأن تحديد لون المجاز على ضوء تحديد العلاقة لا يبدو مهمًّا لدارس الصورة الشعرية في هيئتها التي ظهرت عليها في البناء الشعري، وإنما الذي يهمنا هو ما يجده في هذا الأداء من حركة تقوم على اقتناص التفاعل بين أطراف الصورة، وما يحدثه وجودها في النسق التركيبي للغة الشعرية.

في ضوء ما تقدم يمكن أن نلحظ أن الصورة المجازية يتجلى أثرها في التحكم في نسق اللغة الشعرية، وفي الأفعال التي تقيمها للكائنات، والعلاقات التي تحدثها بينها على النحو التالي:

1) إن الصورة تحكم نسق اللغة الشعرية المصاحبة لوجودها، إذ تحدث حركة يظهر

(1) جون كوين: **بناء لغة الشعر**: 241.

(2) أ. أ. ريتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي**: 312، ترجمة: د. مصطفى بدوي ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

تأثيرها في نسق بيت أو أبيات، وقد يبدو هذا التأثير في ترشيح الاستعارة أو في غير ذلك، فمن ذلك قوله[1]:

يُفَلِّجْــن الشِّــفَاهَ عــن أقْحُــوَانٍ جَــلاهُ غِــبَّ ســاريَةٍ قِطــارُ

فعندما جاءت الصورة المجازية بالأقحوان، استثارت الصورة التالية (جلاه غب سارية قطار). وهذا يعطينا دلالة على أن بشرًا عندما اقتنص وجود الأقحوان في الشطر الأول، اقتنص معه الخصب والمطر، ولم تقتصر نظرته على إقامة الأقحوان مقام الأسنان، بل امتدت إلى متابعة هذه اللمحة التي نقلته من جذله بهؤلاء النسوة، وسعادته عندما يسعدن فيبتسمن إلى هذا العالم الخصب الذي يزدهر إقحوانه، ويغذوه المطر، ولقد أعجب القدماء بهذا البيت، فقد ذكره أبو هلال ضمن الأبيات التي اختيرت لتكون أجود ما قيل في الثغر[2]، والمرتضى الذي أورد قول الأصمعي (ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول بشر بن أبي خازم: ..... البيت)[3].

ويظهر ذلك أيضًا في مثل قوله[4]:

دَعــا مُعْتِبًــا جــارَ الثَّبُــورِ وغَــرَّهُ أَجَــمُّ خَــدُورٌ يَتْبَــعُ الضــأنَ جَيــدَر

حيث استعار (أجم) لهذا المجير الذي اقترن بالهلاك فأضافه إليه، حيث وقف بنا على المفارقة في هذه الإجارة، إذ إن الإجارة للنجاة، ولكن معتبًا هذا لا يقدر على ذلك، بل إنه مقترن بالهلاك، ثم عقب بعد هذه الاستعارة (أجم) بصفات هذا الكبش، الذي يختلف عن وداعة جنس الكبش بأنه لا قرن له، وأنه ضعيف القوى لا يستطيع اللحاق بالضأن، قصير، فتراه قد استجمع صفات كلها ضد ما يطلب من المجير القوي في قومه، القادر بشجاعته على أن يحمي مجيره، ولذلك اقترنت إجارته بالهلاك، وتحول بمسخ اللغة الشعرية إلى ذلك الكبش الذي انحاز من بين القطيع بضعفه، وتبعيته.

---

(1) **الديوان**: 63 (15: 9).

(2) أبو هلال العسكري: **ديوان المعاني**: 238/1 ـ طبعة مكتبة القدسي ـــ توزيع: عالم الكتب.

(3) المرتضي: علي بن الحسين: **أمالي المرتضى**: 511/1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار الكتب العربية ـ ط1.

(4) **الديوان**: 87 (16: 25).

ومن هذا أيضًا قول بشر[1]:

أرى أمــرًا لــه ذنــب طــويــل ... علــى مَقْــرَاهُ كِفْــلٌ أو حِصــار
ولا يُنْجِــي مـــن الغَمَــراتِ إلا ... بُــرَاكـــاءُ القِتــال أو الفِــرار

إذا فسر (المَقْري) بأنه الظهر[2]. إذ نجد أن الاستعارة في قوله (على مقراه) أحالتنا إلى هذا البعير الذي اكتملت عدته من الكفل والحصار[3].

ولكننا من الممكن أن نجد في البيت معنى آخر تتحرك فيه الاستعارة بنا إلى البيت الذي يليه، وهذا المعنى قد يكون أثرى للبيت من المعنى السابق، إذ إنه يجسد في قوله (له ذنب طويل) استمرار هذا الأمر، وتوجسه مما يخفيه، فيكون في تتبعه إذا حملنا «مقراه» على أنها التتبع[4]، الوقوف أمام هذين الأمرين المتناقضين، الظفر والنجاة، والحصار والضيق[5]. الأمر الذي يحيلنا على ما في البيت التالي من النجاة من غمرات الحرب، تلك النجاة التي ليس لها إلا أحد طريقين: الثبات أو الفرار.

وفي قوله[6]:

فَيلتَــفُّ جِذمانــا، ولا شــيءَ بيننــا ... وبيـنــكُمُ إلا الصريــحُ المهــذَّب

نجد أن الاستعارة (ويلتف جذمانا) قد أحكمت حركة اللغة في البيت، إذ شبه التفاف بعضهم ببعض في الحرب بالتقاء الأصلين، ولما كان التقاء الأصلين يوحي بالتقارب والإلفة جاء الشاعر بالمفارقة في ذلك ليبين أن ذلك اللقاء لم يكن وفاء لعلاقة قربى أو دم وذلك حين يقول: (ولا شيء بيننا وبينكم) مبينًا أن اللقاء ليس له سبب موجب له، ثم يستثني من هذا النفي العام (السيف) جاعلًا السيف هو سبب اللقاء، وهو الفاصل بين الجذمين.

---

(1) **الديوان**: 79 (15: 57: 57، 58).
(2) انظر حاشية **الديوان**: 79.
(3) **الكفل**: كساء يلقى مقدمه على الكاهل ومؤخره مما يلي العجز (**لسان العرب**: كفل). **الحصار**: مركب أو كساء يطرح على ظهر البعير (**لسان العرب**: حصر).
(4) يقال قرا الأمر واقتراه تتبعه، وقروت البلاد قَرْوًا وقريْتُها قَرْيًا، واقتريتها واستقريتها إذا تتبعتها تخرج من أرض إلى أرض (**لسان العرب**: قرا).
(5) **لسان العرب**: كفل، حصر.
(6) **الديوان**: 9 (2: 13).

وجاء تحكم الصورة المجازية في النسق هنا بمنع ما يوحي به التقاء الأصلين في العادة والإلف، وتحول ذلك إلى ظهور السيف الصريح في فصله بين الجذمين المتلاقيين.

وأما حركة الصورة المجازية في نسق اللغة الشعرية في قوله[1]:

وَصَريــعِ مُسْتَسْـلِمٍ بيــن بِيــضٍ　　　يــتـعــاورْنــــه وسُـــمْرِ العَوالــي

فقد ظهرت حين جعل الفعل الظاهر للسيوف والرماح، ونحّى جانبًا القائمين بهذا الفعل إذ أبرز السيوف والرماح في صورة العاقل عندما قرن الفعل بنون النسوة. ولقد تحكمت هذه الصورة في نسق الأبيات التالية حين جاء (سمير) ليحسم هذا الموقف بصرف السمر النواهل عن الصريح، حيث اتجه فعله الذي تقيمه اللغة الشعرية إلى الأدوات من (الرماح) دون أربابها، فجاء النسق محتشدًا لفعله موجهًا الخطاب إليه، محتفيًا بفرسه، لتجسد هذا الفعل الذي يحسم الموقف بطعنته النافذة حين يقول[2]:

وَصَريــعٍ مُسْتَسْـلِمٍ بَيــن بِيــضٍ　　　يــتـعــاورْنــــه وسُـــمْرِ العوالــي
قــد تلافيــتَ شِــلْوَه فــوقَ نَهْــدٍ　　　أعــوجــيٍّ ذي مَيْـعَــةٍ ونِـقَــال
فَصَرفــتَ الســمْرَ النواهِــلَ عنــه　　　بِغَمُــوسٍ مــن مُرْهَفَــاتِ النِّصَــال

ومثل هذه الصورة التي يركز فيها بشر على فعل أخيه (سُمَير) نجد قوله:

نَعْلُــو القوانِـسَ بالسيوفِ ونَعْتَـزِي　　　والخيــلُ مُشْـعَلَةُ النحـورِ مـن الـدَّم

حيث يركز بشر على فعلهم مقابل إلغاء فعل الخصم الذي لا يظهر منه إلا أدوات الحرب، حيث لا يذكر إلا قوانسهم التي يحمون بها رؤوسهم فيذكر للعدو ما يحتمون به، ويذكر لهم فعلهم وما يصطحبونه من سلاح يجتث هذه القوانس في جو تشهد فيه الخيل بعنف المعركة.

وفي قوله[3]:

غَضِبَــتْ تَميــمٌ أن تُقَتَّــل عامــر　　　يــوم النَّســار، فاعتبــوا بالصَّيلَــمِ

---

(1) **الديوان**: 173 (36: 10).

(2) **الديوان**: 173 (36: 10 ـ 12). **الشلو**: الجسد. **نهد**: أي فرس نهد وهو الجسيم المشرف. **أعوجي**: منسوب إلى أعوج وهو فحل كريم قديم تنسب إليه جياد خيل العرب. **ميعة، ونقال**: ضربان من سير الفرس.

(3) **الديوان**: 180 (38: 9). **الصيلم**: الداهية، من الصلم وهو القطع.

نجد أن الاستعارة التهكمية في قوله (فاعتبوا بالصيلم) قد جاءت جزاءً لغضب تميم من تقتيل بني أسد لعامر يوم النسار، فكانت عتبى ذلك الغضب أن لقت تميم من بني أسد أشرّ وأفظع ما لقيت عامر في ذلك اليوم. ثم يستحيل هذا الإجمال في البيت التالي إلى أن بني أسد هم الشفاء والبلسم لكل خلل في رؤوسهم وهيجان يدفعهم إلى نعرة الحرب:

كُنَّا إذا نَعَرُوا لِحَرب نَعْرةً   نَشْفِي صُداعُهُم برأسٍ مِصْدَمِ[1]

ونلحظ أيضًا أن استعارة (نشفي صداعهم) قد كان من المناسب لها كلمة (رأس) فحينما يقوم هذا الرأس القادر على الصدام والكسر أمام الرأس المختل من الصداع نقف على المفارقة بين الرأسين.

2) تمنح الصورة المجازية الكائنات أفعالًا ليست لها، وتحدث بينها علاقات جديدة يمكن أن نلحظها فيما يأتي:

أولًا: إسباغ الصفات المعنوية على الأشياء وتجسيد المعنويات:

يمكن التعبير المجازي اللغة من اقتحام ثبات الأشياء فيتحرك العقل المتلقي لمتابعة الآفاق التي تمنحها اللغة عمومًا وخاصة اللغة الشعرية للأشياء، ذلك التحرك الذي يصنعه المتكلم باللغة حين يمنح الأشياء والمعنويات وجودًا جديدًا مغايرًا لثباتها في الاصطلاح العام للغة. فمن ذلك قول بشر[2]:

كادت تُساقِطُ مني مُنَّةً أسفًا   معاهدُ الحي والحزنُ الذي أَجد

حيث نجد أن التعبير المجازي في اللغة قد جعل المكان (معاهد الحي) وقد أقفر من المحبوبة حاملًا قوة مناهضة مع الحزن الذي يجده داخل نفسه، لتنال من بقية قواه، قوة نشهدها في قيامها بالمفاعلة معه حين جاء فعلها في هذه الصورة التعبيرية (تساقط) وكأنها تناجزه وتقاتله.

ولقد عبّر بشر عن أثر ديار المحبوبة المقفرة بطريقة أخرى، لم تبرز فيها الديار والأطلال في صورة مفاعلة ومناجزة معه كما في مثل هذه الصورة المجازية، وإنما تحدث

---

(1) **الديوان**: 180 (38: 10).

(2) **الديوان**: 55 (12: 4).

عن الديار المقفرة بعد أن رأى خلوها من محبوبته(1):

أطـلالُ ميَّـةَ بالـتِّـلاع فـمِـثْـقَــب ... أَضحـتْ خـلاءَ كاطـراد المُذْهَـبِ
ذهـبَ الأُلـى كانـوا بهـنَّ، فعادَنـي ... أَشْـجَانُ نَصْـبٍ للظعائـن مُنْصِـب
فانهـلَّ دمعـي فـي الـردَاءِ صبابـةً ... إِثْـرَ الخَليـطِ وكنـتُ غَيْـرَ مُغَلَّـبِ

ومن إسباغ الصفات المعنوية على الأشياء قول بشر(2):

وَشَــبَّتْ طَيِّــئُ الجبليــن حربًــا ... تَهِــرُّ لِشَــجْوِها منهــا صُحــار

فجاءت (صحار) تعلن الكراهية لما تحدثه الحرب من أسى وحزن، فاللغة الشعرية جعلت (صحار) هذا الموضع البعيد يئن من الحرب، وذلك لأن رؤية دمار الحرب قد جعلت الشاعر يعلنها على لسان هذا المكان البعيد دلالة على شمول هذه الحرب، وشمول مآسيها، ولعل الذي ناسب إسناد كراهية الحرب لهذا الموضع، أن الإنسان العربي كان يتجسد في المكان، فالمكان الذي يقفر من المحبوبة يبكيه، ويقف عليه، ويلتمس منه الإجابة، وحينما انتسب الإنسان (القبيلة طيئ) إلى المكان (الجبلين) التي شبت الحرب جاءت ردة الفعل من الموضع البعيد (صحار) ذلك الموضع الذي تجسد فيه الإنسان، وحمل مخاوفه وكرهه للحرب، تلك المخافة التي رأينا التعبير عنها صادرًا من الإنسان في قول عنترة(3):

حَلَفْنـا لهـم والخيـلُ تَـردِي بنـا معًـا ... نُزايِـلـكـم حـتـى تَهِـرُّوا العَوَاليـا

وقول الأعشى(4):

أرى النَاسَ هرَّوني وشُهِّرَ مــدخلي ... ففي كل ممشى أَرصد الناس عقربا

وفي قول بشر(5):

فقــد تــركَ الأسنَّــةُ كُــلَّ وُدٍّ ... سَــحَاباتٍ ذهبــنَ مَــعَ الدَّبُــور

(1) **الديوان**: 33 ـ 35 (1 ـ 3).
(2) **الديوان**: 67 (15: 25).
(3) عنترة: **الديوان**: 224، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي ـ المكتب الإسلامي ـ دمشق ـ 1970م.
(4) الأعشى: **الديوان**: ق 14 بيت 13 ـ شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين ـ مكتبةالآداب بالجماميز.
(5) **الديوان**: 95 (18: 7، 8).

لِمَــا قطَّعْــنَ مِــن قُربــى قريــبٍ ومــا أتْلَفْــنَ مِــنْ يَسَــرٍ يَسُــورِ

نجد أن الأسنة قد تولت فعل القطيعة بينهم، فهي التي قد أحالت ودهم إلى سحابات غير ممطرة سرعان ما تنقشع مع رياح الدبور، وتشبيه الود بالسحابات نلمس فيه المواءمة بين طرفي الصورة فالود يرجى له أن يمتد ويعمر والسحابة يرجى منها أن تتحمل بالماء فتمطر وتخصب، لكن الذي يحدث غير ذلك، حين تقطع هذه الأسنة القربى، وتتلف المال الكثير، ومثل هذا في إقامة أدوات الحرب جاذمة للود بين الطرفين في قوله الذي أشرنا إليه سابقًا:

فيلتــفُّ جِذمانــا، ولا شــيَ بيننــا وبينكُــمُ إلا الصريــحُ المهــذَّب

ونرى الإلحاح على تجسيد الفعل في هذه الأسنة عن طريق إسناد فعلها إلى نون النسوة (قطعن) و(أتلفن) وهذا أمر يلاحظ كثيرًا في شعر بشر حيث يعيد الفعل إلى مثل هذه الأدوات وغيرها بـ (نون النسوة) وكان من الممكن أن يعيد الضمير بغير النون لكنه اختار نون النسوة التي تغلب في ضمير جماعة الإناث تجسيدًا لهذا الفعل الذي تفعله، والذي تستحيل فيه هي الفاعلة حين تعلو في اللغة الشعرية صورتها، وتنحى صورة القائم بالفعل جانبًا، وذلك في مثل قوله[1]:

يتســاقونَ سَــمَّها فــي دُرُوعٍ ســابغاتٍ مــن الحديــد ثِقَــال
كنــتَ تَصْلَــى نِيرانَهــن إذا ضــا قــتِ لِرَيْعانِهــا صــدورُ الرجــال
وصريــعٍ مُستســلِمٍ بيــن بِيــضٍ يــتـعـاورنْــه وسُــمْرِ العوالــي

وقوله[2]:

وكَعْبًــا فسائِلْــهُمُ والــربابَ وســائلْ هــوازِنَ عنَّــا إذا مــا
لقيناهُــمُ كــيفَ نُعلِيهِــمُ بواتــرَ يَفْرِيــن بَيْضَــا وهامــا

وقوله[3]:

وســوطٍ كان أهــونَ مــن قــوافٍ كــأن رِعَــالَهُــنَّ رِعَــالُ طَيــر

(1) **الديوان**: 173 (36: 8 ـ 9) **ريعان النار**: أول اشتعالها وشدتها.
(2) **الديوان**: 188 (39: 10 ـ 11).
(3) **الديوان**: 92 (19: 2) **الرعال**: جمع رعلة وهي القطعة من الخيل ليست بالكثيرة، وسرب القطا والطير.

وذلك لأن فعل الإنسان لا ظهور له ولا اعتبار إلا في فعل مثل هذه الأشياء، فحينما يظهر فعلها تظهر قوته وانتصاره وزهوه، وحينما تتراجع خيله يتراجع، وحين تنكسر نصاله ينكسر وينهزم.

ونجد في شعر بشر تجسيدًا لأفعال الطبيعة في مظهر الفعل الإنساني، فانصباب الماء حلّ لعزاليه في قول بشر[1]:

سَـنَمنَعُها وإن كانـت بِـلادًا ... بهـا تَرْبُـو الخواصِـرُ والسَّـنامُ
بِهـا قـرَّتْ لَبُـونُ النَّـاس عَيْنًـا ... وحـلَّ بهـا عَزاليَـه الغَمـام

والأكام تدرع في قوله[2]:

وَخَـرْقٍ تَعـزِفُ الجِنَّـانُ فيـه ... فيـافيه يطيـر بهـا السَّـهام
ذَعَـرْتُ ظِبَـاءَه مُـتَغَـوِّراتٍ ... إذا ادَّرَعَـت لوامِعَـهـا الإكـام

والرسم يخبر ويبين في قوله[3]:

وَقَفْتُ فيها قَلُوصِي كي تُجاوِبَني ... أو يُخْبِرَ الرَّسْمُ عَنْهُم أَيَّةً صَرَفوا

ثانيًا: إسباغ الصفات الإنسانية على الحيوان:

يظهر في شعر بشر ـ كما في غيره من الشعر الجاهلي ـ الارتباط الوثيق بين الإنسان والحيوان، ذلك الارتباط الذي يتجلى حينًا في أن يكون هذا الحيوان وسيلة الرحلة الحسية والمعنوية من حال إلى حال، فإذا حرمته المحبوبة، وأبكته الديار، رحل على ظهر الناقة، ورحل معه المتلقي في مهيع من المغامرات والمجهول، والطعن والنزال، في تشبيه الناقة بحمر الوحش أو الثيران. فنقف على الحال المقابلة للحال الأولى، وذلك ما سنذكره مفصلًا أثناء حديثنا عن صورة الرحلة.

والذي يهمنا الآن التركيز على إحساس الشاعر بقرب الحيوان منه، حين يجسد فيه

(1) **الديوان:** 208 (41: 25، 26). **العزالي:** جمع عزلاء، وهي فم المزادة.
(2) **الديوان:** 203، 204 (41: 9، 10) **السّهام:** هو شيء مثل نسج العنكبوت، تراه ينحدر من السماء إذا حميت واشتد الحر، وركد الهواء، وقام قائم الظهيرة. **متغورات:** قائلات.
(3) **الديوان:** 38 (28: 5).

الصفات الإنسانية من حب وبغض وصدق وعزيمة، فمن ذلك قول بشر[1]:

ولقـد أُسَـلِّي الهـمَّ حيـن يعودُنـي بنجـاءِ صادقـةِ الهواجـرِ ذِعْلِـبِ

فنراه قد وصف ناقته بالصادقة، والصدق صفة إنسانية، لا يستشفها من الحيوان إلا مثل هذا التعبير، الذي نرى صاحبه قد تخلى عنه عطف المحبوبة، وحفت به الهموم، فلم يجد إلا الناقة ينتقل إليها من هذه الحال، فهي التي تصدقه في الهواجر، إذا هجره أولئك، يستشف منها الصدق حين تتوحد به الرحلة معها في الهاجرة حين ينتصف النهار، ويشتد الحر، أو حين يدلهم الليل، فتقطع به الأرض في سرى صادق:

زيَّافـةٍ بالرَّحْـلِ صادقـة السُّـرى خَـطَّارةٍ تَهِـصَ الحَصَـى بمُلَثَّـم[2]

واستشف منها أيضًا الصبر الذي عبّر عنه بعدم الشكوى وبالصمت في قوله:

وَخَـرْقٍ قـد قطعـتُ بـذات لَـوْثٍ أَمُـونٍ مـا تَشَـكَّى مـن جِـرَاح[3]

وقوله:

فسـلِّ الهـمَّ عنـك بـذات لَـوْث صمـوتٍ مـا تَخَوَّنَهـا الـكَلَال[4]

وانصراف الشاعر إلى الناقة وتوحده معها، واستشفافه لصفات الصدق والعزيمة فيها، ينبع من صداقة وثيقة بينه وبينها، لذلك يقف بها على الرسوم الدارسة لكي تستشف الناقة له ما يخفى عنه:

وقفـتُ فيهـا قَلُوصِـي كـي تُجَاوِبَني أو يُـخْبِرَ الرسـمُ عنهم أيَّـةً صَرَفوا[5]

ويبدو إسباغ الصفات الإنسانية على الحيوان في وصف ثور الوحش بأنه حامي الحقيقة، وذلك حين أراد بشر أن يجسد رمز المقاومة والحماية في الثور أمام كلاب الصياد، فجعله (حامي الحقيقة) بحمايته «للحمه» فكأنه حين يدافع عن نفسه، يدافع عن عرضه وشرفه،

---

(1) **الديوان**: 35 (7: 5). **الذعلب**: الناقة السريعة.

(2) **الديوان**: 179 (38: 7) زيافة بالرحل أي تسرع وتميل به. **خطارة**: تخطر بذنبها أي تحركه يمنة ويسرة. **تهص الحصى**: أي تكسره. **ملثم**: أراد منسم الناقة الذي لثمته فصلب واشتد.

(3) **الديوان**: 45 (10: 14). **ذات لوث**: ذات قوة **والأمون**: التي يؤمن عثارها.

(4) **الديوان**: 68 (35: 5). **الكلال**: التعب والإعياء.

(5) **الديوان**: 138 (28: 5).

وكل ما يمنعه، فاتسع بالتعبير إلى هذه الآفاق الإنسانية مؤكدًا على ما يرمز إليه الشاعر في إقامة هذا الصراع. وإذا تجاوزنا الناقة والثور الوحشي إلى الخيل رأيناه يسبغ عليها عدة صفات إنسانية، فهي التي تنادي، وهي التي تتساقى مع بعضها سم الموت في العجاج الذي تثيره، وهي التي تعض على شفاهها حين تستشرف للمغنم، كما يتراءى في الأبيات التالية:

ـ **وخيلٌ تنادي من بعيدٍ وراكبٌ   حثيثٌ بأسبابِ المنيَّةِ يَضْرِب**[1]

ـ **اللابِسَ الخيلَ في العجَاجَةِ بالـ   ـخيلِ تَسَاقَى سِمَامَها نُقَعَا**[2]

ـ **وبني نمير قد لقينا منهُمُ   خيلًا تَضِبُّ لِثَاتُها للمغنم**[3]

وما ذلك إلا لأنه رأى أن الفعل قد أضحى لها في هذا الجو الذي أثارت غباره، وصنعت ضبابه، وأصبح مصير الإنسان مرتبطًا بقدر ما يجيد من تصريف لكرّها وفرّها.

وفي قول بشر[4]:

تراهُنَّ من أَزْمها شُزَّبا   إذا هُنَّ آنَسْن مِنها وِحَاما

نرى التعبير المجازي، وقد أقام الخيل في أفق التنافس والصراع والغيرة، فهي إذا رأت شدة شهوة فرسه للجري ـ حين تعض على لجامها قوة ونشاطًا ـ انتحل ذلك من أجسامها وضمرها.

ثالثًا: تصوير الفعل الإنساني من خلال حركة الحيوان والأشياء:

تظهر في الصورة الشعرية عن طريق المجاز منظومة من المتباينات، تعقد حلقاتها اللغة، ويجمع شتاتها هذا التركيب الذي يظهر من خلال الصورة المجازية، وحين نتأمل هذا التآلف، وهذه الحركة والعلاقة الجديدة، يظهر لنا ما يرومه الشاعر من هذا التركيب الذي

---

(1) **الديوان**: 10 (2: 18).
(2) **الديوان**: 126 (26: 15).
(3) **الديوان**: 183 (38: 18). **تضب لثاتها**: من قولهم: جاء تضب لثته وهو مثل يضرب في شدة الحرص على الأمر.
(4) **الديوان**: 189 (39: 15). **الأزم**: العض. يقال: أزم الفرس على فأس أي عض. وذلك من القوة والنشاط. **الوحام**: أصله شدة شهوة المرأة الحامل، ويريد هنا شهوة الخيل للجري وحرصها عليه.

يقتحم به ثبات الأشياء، فيعقد بين حركاتها سدى ولحمة يمنح فيه حركة الحيوان للإنسان، وخصيصة الإنسان للحيوان، وفعل الإنسان للجماد، وفعل الجماد للإنسان، لكي يتمكن من اقتناص الفعل الإنساني، والانطلاق به من نطاقه المحدود إلى الأفق الذي تتطاول إليه هذه الأفعال بحركتها وقوتها، ويتضح ذلك في قول بشر:

تَدَارَكَني منه خليجٌ فَرَدَّني ... له حَدَبٌ تَستَنُّ فيه الضفادعُ

تداركني من كُرْبَةِ الموت بعدما ... بدتْ نَهِلات فوقهن الودائع[1]

حيث تظهر صورة أوس بن حارثة حين عفا عنه في صورة الخليج، وهنا يعيش المتلقي مع صورة الرعب والهلاك في صورة الخليج، ولكن بشرًا ينقل تلك القدرة للبحر إلى وسيلة للنجاة، يظهر فيها بشر ضعيفًا، يحب الحياة، حين يقرن ذلك بصورة الضفادع التي تبتهج حين تظهر على الشاطئ فتتحرك في خفة ونشاط.. فالصورة المجازية في البيت حين جسدت في الممدوح قوة البحر وجبروته لم تغفل على أن تجعل له قطبي الحياة والموت، فهي تشير إلى مخايل الهلاك بعنف شديد (تداركني منه خليج) ثم تشير إلى واقع النجاة في فرحة الضعيف والغريق، حين يجد أمل النجاة قد تحقق واقعًا.

ويجسد بشر في الصورة في البيت التالي الفعل الإنساني الذي تمثل في عفو أوس عنه في صورة من يختطف ويتدارك من بين براثن الموت، حيث يقف انتشاله والنجاة به أمام صورة النهلات (الرماح) حين تخطف الودائع (الأرواح) وتظل ترفرف فوقها.

---

(1) **الديوان**: 114، 115 (24: 6، 7). **الاستنان**: النشاط ومنه: استنت الفصال حتى القرعى.
قال المحقق عن البيت الثاني: (قوله «بدت نهلات فوقهن الودائع» هكذا ورد في الأصلين المخطوطين، ولم يتضح لنا معناه على وجه من الوجوه). والذي أراه أنه يقصد بـ (**نهلات**): الرماح إذ توصف كثيرًا بأنها تنهل من الدم فمن ذلك قول النابغة:

الطاعن الطعنة يوم الوغى ... ينهل منها الأسل الناهل

وقول مزرد بن ضرار الذبياني:

وإني أرد الكبش والكبش جامح ... وأرجع رمحي وهو ريان ناهل

ولعله يقصد **بالودائع** جمع وديعة وهي ما استودع، وهي الروح هنا.

كما يقتنص بشر قوة قومه وغياب قوة خصومه في زئير الأسد حين يقول[1]:

فلـــو عايَنْتَنَـــا وبنـــي كـــلابٍ سَـــمِعتَ لنـــا بعَقْوتِهـــم زَئيـــرا

ويجسد بشر ما تبقى واستمر من أمجادهم ومآثرهم في صورة الأثافي الراسيات فيقول[2]:

وكنَّـــا دونَهـــم حِصْنًـــا حَصِينًـــا لنـــا الـــرأْسُ المُقَـــدَّم والسَّـــنامُ

وقالـــوا لـــن تُقيمـــوا إن ظَعَنَّـــا فـــكانَ لنـــا وقـــدْ ظَعَنـــوا مُقـــام

أَثـــافٍ مـــن خزيمـــةَ راســـياتٍ لَهـــا حِـــلٌّ المناقـــبِ والحـــرامُ

فلقد رأى في استقرار الأثافي، صورة يتجسد فيها بقاء قومه وقوتهم، وقد ذُكِر في شرح هذا البيت أن بشرًا يقول[3]:

«نحن ثلاث قبائل كالأثافي، يعني قريشًا وأسدًا وكنانة، فالعز يستوي بنا استواء القدر على الأثافي» وربما لا يكون منزع بشر في ذكر الأثافي هو منزع العدد والاستواء بين هذه القبائل، وإنما منزعه هو ذكر بقائهم وقوتهم، واستمرار ذلك، أخذًا من المفهوم العام للأبيات، واعتمادًا على قول العرب (بقيت من فلان إثفية خشناء: أي بقي منهم عدد كثير).

وفي قول بشر[4]:

فـــإذ صَفِـــرت عِيـــابُ الـــوُدِّ منكـــم ولـــم يـــك بيننـــا فيهـــا ذِمَـــام

فـــإنّ الجِـــزعَ جـــزعَ عُرَيتِنـــات وبُرقَـــةَ عَيْـــهَلٍ منكـــم حَـــرام

نجد بشرًا قد جسد حفظ المودة والحرص على أسبابها بما يقتضيه ذلك من وفاء وإخلاص، في أمر تحفظ فيه الأسرار، ويستودع فيه حر مال الإنسان، حين جسد ذلك في قوله (عياب الود) وقد شاع هذا التعبير في العربية فمن ذلك قوله (ص) «الأنصار كرشي وعيبتي» (أي خاصتي وموضع سري، والعرب تكني عن القلوب بالعياب، لأنها مستودع السرائر، كما أن العياب مستودع الثياب). ومنه الحديث (لا أسلال ولا أغلال، وإن بيننا عيبة مكفوفة) (أي

---

(1) **الديوان**: 93 (17: 20). **عقوتهم**: أي ناحيتهم.

(2) **الديوان**: 206 (41: 17 ـ 19).

(3) التبريزي: شرح **المفضليات**: 1167/3.

(4) **الديوان**: 207 (41: 23، 24).

بينهم صدر نقي من الغل والخداع مطوي على الوفاء بالصلح)[1]. وقال الرضي: (والمراد بالعيبة المكفوفة السلم الذي يضم النّشر ويجمع الأمر، كأنه عليه الصلاة والسلام شبّه حال السلم من أنها تحجز الفريقين عن شن الغارات، وتكف أيديهم عن المجاذبات بالعيبة المشرّجة، التي لا تنشر مطاويها، ولا يتناهب ما فيها)[2]. فلقد جسد الأمر المعنوي في الأمر الحسي، وجسد ما يقوم بين الناس من التعامل فيما يراه الإنسان ويحسه حوله، حيث جسد حفظ الود في العيبة التي تحفظ المتاع، وكأنها تشد عليه، فإذا انفرط ذلك بفعل الضغائن والأحقاد صفر الود من هذه العياب الحافظة، لذلك نجد أحدهم عاتبًا على أبناء عمومته يقول[3]:

وكادت عيـابُ الـوُدِّ منـا ومنكـم وإن قيــل أبنـاءُ العمومـة تَصْفُـرُ

وإذا تأملنا صورة بشر، رأيناه يجعل فرط هذه العيبة، من جانب خصومه الذين فرطوا في هذا الود، ويجعل الجزاء على ذلك أن تحرم عليهم هذه الديار المذكورة التي صور خصوبتها ونبتها في الأبيات التالية[4]:

فـإذ صَفِـرت عِيـابُ الـوُدِّ منكـم ولـم يـكُ بيننــا فـيها ذِمَـام
فــإن الجِــزْعُ جِــزْعَ عُرَيْتِنــاتٍ وبُرْقَــةَ عَيْهَــلٍ منكـم حَـرام
سنمنعُهــا وإن كـانــت بِــلادًا بهــا تَربُــو الخواصِــرُ والسَّــنام
بهــا قَــرَّتْ لَبُــونُ النــاس عينًــا وحــلَّ بهــا عزالــيَه الغمــام

ولقد جسد بشر الفعل الإنساني المتمثل في المنع من المرعى والرد على فرط الود في المكان الذي أضحى في لغة البيت ينفصل عن أولئك ويحرم عليهم (منكم حرام) مقدمًا استجابة المكان لأمر المنع على فعل المنع الذي ذكره في البيت التالي: (سنمنعها.... إلخ).

(1) ابن الأثير: أبو السعادات المبارك بن محمد: **النهاية في غريب الحديث والأثر** ـ 327/3 ـ تحقيق طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي ـ المكتبة الإسلامية.
(2) الشريف الرضي: محمد بن أبي أحمد الحسين: **المجازات النبوية**: 102، 103 ـ تقديم وضبط وشرح: طه عبد الرؤوف سعد ـ مكتبة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر.
(3) أورد المحقق هذا البيت في **ملحق ديوان بشر** رقم (6).
(4) **الديوان**: 207، 208 (41: 23 ـ 26).

ومن صور تجسيد الفعل الإنساني في اللغة المجازية عند بشر ما نجده في الصورة التي تظهرها لهذا الفعل بارزًا في قوى الطبيعة في مثل قوله[1]:

فلمَّا أَسْهَلَت من ذي صباحٍ   وسال بها المَدافِعُ والإكامُ

حيث نجد أن الوادي يدفع بهذه الخيل التي علاها فرسان بشر دفعًا، فأصبح يسيل بها، وكأن سير الخيل في هذا الوادي هو جريان الماء واندفاعه، ولقد كان الشعر العربي ينظر إلى هذه الصورة حين قال القائل:

وسالت بأعناق المطي الأباطح

وحين قال ابن المعتز:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

ولقد أشار الخطيب القزويني إلى هذه الصور فقال: (وهذا شبه معروف ظاهر، ولكن حسن التصرف فيه أفاد اللطف والغرابة، وذلك أن أسند الفعل إلى الأباطح والشعاب دون المطي أو أعناقها، والأنصار أو وجوههم، حتى أفاد أنه امتلأت الأباطح من الإبل والشعاب من الرجال)[2].

رابعًا: تجسيد صفات المدح والذم في الالتصاق بالإنسان وفي أعضائه، وما يرتبط به:

درج الشعر العربي على تجسيد صفات المدح أو الذم في الصفات الحسية للإنسان في إشراق الوجه، وغرة الجبين، وشمم الأنف، أو خضوع العنق، وسواد الوجه، واصفرار الأسنان، وقصر الخطو، كذلك جسدت هذه الصفات في ملازمتها للإنسان كظله في هيئته وملبسه وبيته، فمن ذلك قول الخنساء[3]:

وإن صخرًا لَتَأْتَمُ الهداةُ به   كأنه عَلَم في رأسه نار

(1) **الديوان**: 210 (41: 33).

(2) الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**: 300 ـ دار الكتب العلمية، بيروت ـ الطبعة الأولى 1402هـ/1985م.

(3) الخنساء: **ديوانها**: 70 ـ تقديم وشرح كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية، 1982م.

وقول حسان[1]:

بيضُ الوجـوهِ، كريمـةٌ أحسـابُهم   شـمُّ الأنـوفِ مـن الطـرازِ الأول

وقول الأعشى[2]:

وتـرى الأَعْـداءَ حَـوْلـي شُـزَّرا   خاضعـي الأَعنـاقِ أمثـال الـوَذَح

قـد بنـى اللـؤمُ عَلَيهـم بيتَـه   وفَشَـا فيهـم مـع اللـؤم القَلَـح

فَهُـمُ سـودٌ، قِصـارٌ سَـعْيُهُـم   كالخُصَـى أُشـعِلَ فيهـن المَـذَح

يضـرِبُ الأدنـى إليهـم وجهَـه   لا يبـالـي أيَّ عـينَيـه كَفَـح

ولم يكن بشر خارجًا عن هذا السنن، فمن ذلك قوله[3]:

شـوازبا كالقَنـا قُـودًا أضرَّبـهـا   شُـمُّ العرانِيـنِ أَبطـالٌ هُـمُ خَلَفـوا

أباهُـمُ ثـم مـا زالـوا عـلـى مُـثُـل   لا يَنْكُلُونَ ولا هُم في الوغى كُشُـفُ

وقوله[4]:

حتـى تـزوري بنـي بـدرٍ فإنهُـمُ   شُـمُّ العرانيـن لا سُـودٌ ولا جُعُـد

والذي يهمنا الآن هو التوقف عند بعض هذه الصور لنتأمل فيها شيئًا من وجوه هذا الإلحاح على نقل هذه الصفات المعنوية في شكل حسي يتجسد في جسد الإنسان وهيئته وحركته، فلنتأمل وصف بشر ليد ممدوحيه بالعطاء في قوله[5]:

خَاضِـلُ الكـفِّ مـا يَلِـطُّ إذ مـا انـ   ـتَابَـه مُـجْـتَـدوهُ بـاعـتِـلال

وقوله[6]:

لـه كفَّـان كـفٌّ كـفٌّ ضُـرٍّ   وكـفٌّ فَواضـلٍ خَضِـلٌ نَدَاهـا

(1) حسان بن ثابت: **ديوانه**: 74/1، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1974م.
(2) الأعشى: **الديوان** ق 36: 58 ـ 61. **الوذح** واحدها وذحة وهي الخنفساء. **القلح**: اصفرار الأسنان.
(3) **الديوان**: 141 (28: 15، 16). **الشوازب من الخيل**: المضمرات. **قود**: جمع أقود وهو الفرس الطويل العنق والظهر. **العرانين**: الأنوف ـ واحدها: عرنين.
(4) **الديوان**: 57 (12: 17).
(5) **الديوان**: 172 (36: 5).
(6) **الديوان**: 223 (46: 21).

وقوله[1]:

مُتَحَلِّبُ الكفَّيــن غَيــرُ غُـضُبَّــةٍ ... جَـزْلُ المواهِـبِ مُخلِـفٌ مـا يُتْلِـفُ

إن تجسيد العطاء في نضرة الكف، وتلينها، وتحليها يأتي من خلال النظر إلى هذا الممدوح، وقد احتوى الخير بيده، وأضحت كفه محل قوى الخصب وامتداد الحياة، في كونها خضلة ندية، تقيم النساء لمجتدى عطائه، وفي كونها متحلبة بكل ما يشع به لفظ متحلب من استمرار وقوة في التحلب بالعطاء.

ونجد في شعر بشر على هذا النحو الذي يسبغ فيه الأعضاء بالصفات المعنوية، أن الأعضاء تختلف صفتها باختلاف الموقف وباختلاف الصفة التي يريد إسباغها عليها، ففي موقف العطاء نجد أنه يصف الذراع بالسعة:

فَمَـنَّ وأَعْطَانـي الـجـزيــلَ وإنَّــه ... بأمثالِهــا رَحْــبُ الــذراعِ نَهُــوضُ[2]

وفي موقف الحرب يصف الذراع بالضخامة والقوة:

بِــكلِّ مُجَـرَّبٍ كالليــثِ يســمُو ... إلــى أقرانِــه عَبْــلَ الــذِّراعِ[3]

وامتدادًا لهذا النسق الذي يحيل الصفة المعنوية إلى الارتباط بالأعضاء، نجد أن الأعضاء أحيانًا تقوم مقام الصفة المعنوية، فمن ذلك قول بشر حين أحلّ اليد محل التفضل والإنعام:

فـإن تَجعـلِ النَّعمـاءَ منـك تِمامَـةً ... ونُـعــماك نُعمـى لا تـزال تَفِيـضُ

يَكُنْ لك في قومي يَدٌ يـشـكـرونـهـا ... وأيـدي الـنَّدَى في الصالحين قُرُوض[4]

ومن هذا التجسيد للصفات المعنوية حول الإنسان قول بشر:

وأضْحَـى مـن جديلـةَ فـي مَحَـلٍّ ... لــه غـايـاتُـهــا ولــه لُـهـاهــا

نَمَــوه فــي فــروعِ المجــدِ حتــى ... تَــأَزَّر بـالـمـكــارِمِ وارتداهــا[5]

(1) **الديوان**: 155 (31: 13).

(2) **الديوان**: 106 (22: 2).

(3) **الديوان**: 110 (23: 12). **عبل الذراع**: أي ضخم الذراع.

(4) **الديوان**: 107 (22: 5، 6).

(5) **الديوان**: 223 (46: 18، 19). **اللها**: الأموال والعطايا.

إننا نقف أمام هذه الصورة التي تجسد أمامنا آباء الممدوح وأجداده، وقد امتلكوا فروع المجد، وأخذوا ينمونه داخل هذه الفروع، مما هيأه لأن يتزر بالمكارم، حيث جعلت اللغة الشعرية المكارم لباسًا منه الإزار ومنه الرداء، في صورة تضع الذهن أمام هذا الممدوح الذي يتجاوز لباس الضرورة إلى لباس الكمال والشرف حين يسمو إلى أفق المكارم فيرتديه.

وأمام هذا الأفق الذي تنشده نفس الكريم، نقف في شعر بشر أيضًا أمام نموذج آخر لا يستطيع أن يتسامى إلى هذا الأفق، بل يقصر ويتراجع عنه، ويقيم لنا بشر هاتين الصورتين في شخص واحد في حالين مختلفين من النظر إليه، فعندما كان مغضبًا عليه قال:

إذا ما المكرماتُ رُفعن يومًا ... مَدَدْتَ لنيلِها باعًا قصيرا[1]

وعندما رضي عنه جعله هو المجلي في هذا الميدان، وهو السابق غيره إليها، فهو القائل عن أوس بن حارثة الذي جاء فيه البيت السابق:

إذا ما المكرماتُ رُفِعن يوما ... وَقَصَّر مُبتَغوها عن مَدَاها

وضاقت أَذْرُعُ المُثرِين عنها ... سما أَوْسٌ إليها فاحتواها[2]

وهكذا تتجسد المكارم في هذه الصور في أمر يحسُّ ويُقَام ويسابق إليه، ليرى من يستطيع احتواءَها، ومن هو عاجز عن ذلك، فالذي يستطيع احتواءَها هو الذي تخصب كفه بها، والذي تضيق كفه عن العطاء هو الذي يقصر عنها.

ولقد حقق الجمع بين الصورتين: المثالية وضدها، جلاء الصورة المثالية، وتفرد أوس بها، ولذلك لا نجد معنى لتفضيل قول الشماخ بن ضرار حين يقول:

إذا ما رايةٌ رُفِعَتْ لمَجدٍ ... تلقاهَا عرابةُ باليمين

على قول بشر، بسبب ما فيه من الإيجاز، وإتيانه بالمعنى الذي أتى به بشر في بيتين في بيت واحد، كما ذكر ذلك ابن سنان الخفاجي حين قال: (ولحمد الإيجاز فُضِّل أحد الشاعرين على صاحبه إذا كانا قد اشتركا في معنى وأوجز أحدهما في ألفاظه أكثر من الآخر، ولهذا قدموا قول الشماخ بن ضرار (وذكر بيته السابق) على قول بشر بن أبي خازم (وذكر بيتيه

(1) **الديوان**: 91 (17، 10).

(2) **الديوان**: 222 (46: 15، 16).

السابقين) وإذا كان ابن أبي خازم سبق الشماخ إلى المعنى، إلا أنه جاء به في بيتين واختصره الشماخ، فأتى به في بيت واحد)[1].

ومن هذا التجسيد للصفات المعنوية الذي يقيم الصفة حول الإنسان أو يلصقها بمواضع الشرف والكرامة منه ما نجده لدى بشر في هجائه حين يقول[2]:

حَباك بها مولاك عن ظَهر بِغْضَة ... وقُلِّدها طوقَ الحمامةِ جعفرُ
رَضيعةُ صَفْحٍ بالجِبَاهِ مُلِمَّةٌ ... لها بَلَقٌ يَعْلُو الرؤوسَ مُشَهَّر
فأَوْفُوا وفاءَ يَغْسِلُ الذمَّ عنكُمُ ... ولا بِرَّ مِن ضَبَّاءَ والزيتُ يُعْصَر

حيث نرى أن الإنسان المهجو، قد أضحى في إسار الذم يحيط به، ويشتهر به في طلعته ويلازمه، أبد الدهر، ملازمة تجعلنا ندرك معنى سخريته عندما يقول: (فأوفوا وفاء يغسل الذم عنكم) لأن الذم بالغدر قد لازم جباههم.

(1) الخفاجي: عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي: **سر الفصاحة**: 216 ـ دار الكتب العلمية ـ ط1 عام 1402هـ/ 1982م ـ بيروت.
(2) **الديوان**: 89 (16: 28 ـ 30).

الفصل الثالث

الكناية

الكناية كما عرفها الإمام عبد القاهر هي: (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة. و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضحى) والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكن توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان)[1] وقد عرفها الخطيب القزويني بقول: الكناية (لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك: (فلان طويل النجاد) أي طويل القامة...)[2].

وحين أعدُّ هذه الكناية جزءًا من أجزاء الصورة الشعرية، مستقلًا عن المجاز، فإني أتأسى في ذلك بورودها قسمًا مستقلًا في تراثنا البلاغي، ولأنها تشتمل على صورة تختلف في طبيعة تكونها عن طبيعة المجاز، بما يبدو فيها من اختزال للتجربة حول الأشياء والمواقف، في صور تطلق، ويحيل الذهن إليها، على نحو يكاد يظهر التعارف عليه. وسأتجاوز مسألة عدّ الكناية مجازًا أولًا إلى تأمل الكناية في شعر بشر في التركيب اللغوي الذي تحمله، والصورة التي تقيمها في الذهن، مع عدم إهمال دلالة الكناية، وذلك لأن الصورة التي تظهر بها الكناية يجب ألا ينفك نظرنا في ظاهرها، عما تحمله في باطنها، لأنه من خلال تعانق الدلالة بالظاهر، تقف على نبض الصورة وحيويتها.

---

(1) عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**: 66 ـ قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة.
(2) الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**: 330.

وحين نتأمل ملاحظة القدماء في جعل الكناية على ثلاثة أنواع، كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة، فإننا نلحظ أن القاسم المشترك في دلالة الكناية هو الصفة، ولعلّ ذلك كان نتيجة لما يلحظونه من تكثيف لصورها حول الوصف بشقيه المحمود والمذموم.

وإذا أردنا أن نتأمل الكناية في شعر بشر، فإننا نقف على هذا الوصف الذي تظهره الكناية، وتجسده صورة بتركيبها اللغوي الظاهر، الذي يتخذ من حركة الأشياء، والكائنات، وعلاقة الإنسان بتغييرات الحياة، وعلاقته بما حوله، صورًا تفصح دلالاتها عن العلاقة المتشابكة بين الإنسان وما حوله، وأن الإنسان وما يرتبط به يتخذ وصفه من هذه الدلالات التي تعبّر عنها هذه الصورة المتشابكة، فإذا وصف بشر المرأة التي يهواها، رأيناه يصفها مثلًا بهذه الصورة[1]:

هَضيـمُ الكَشْـحِ مـا غُذِيَـت بِبُـؤْسٍ ولا مَــدَّت بـنـاحـيَـةِ الرِّيــاق

فنجد أن الصورة حملت تغلب هذه الفتاة على غوائل الدهر، وتميزها عن عيش الفقر، وترفعها عن الحاجة إلى مغالبة الحياة بعلف البهائم، وتقديم ما تحتاجه عند رياقها. لذلك نرى بشرًا يرفع فتاته عن صورة الشقاء والعناء التي يعانيها سواد الناس، فهو لا يريدها أن تكون من هذا النمط الذي يعاني الحياة.

وتشير كتابات بشر على نحو يتضح لنا فيه اتخاذها من العلاقات المتشابكة بين السلم والحرب، والعزة والذل، والجود والبخل، والخصب والجدب وإلى ما تستثير به الوجدان، وتختزل به مواقف الإنسان من هذه المتغيرات؛ فالجود على المعدمين يظهر حينما يفترسهم الدهر والحرب، وتتجلى الشجاعة والبسالة حين يكشف النساء عن سوقهن، وتبرز الكاعب منهن ويجلون خدمهن.

وتتراوح أغلب كنايات بشر بين الأساليب التالية:

1) الكنايات التي تقيم صفات عن طريق النفي.

---

(1) **الديوان**: 162 (34: 5). **ولا مدّت**: من مد الإبل: وهو أن تخلط الماء بدقيق أو سويق أو شعير جش ثم تسقيها. **الرّباق**: جمع الرّبقة: وهي الحبل أو الحلقة تشد بها البهائم.

2) الكنايات التي تقيم صفات يتحدد زمانها بالظرف مثل (إذا ـ إذا ما ـ عند ـ غداة ـ يوم...).

3) الكنايات التي تقيم صفات عن طريق الإثبات المجرد عن الظرف.

4) الكناية عن الموصوف بذكر صفته.

وقد تمّ هذا التقسيم، للتركيز على لون واضح في نمط من هذه الكنايات، ولا يعني ذلك إغفال التداخل بين هذه الأساليب، فنجد أسلوب النفي مثلًا يأتي لنفي صفة في ظرف معين أو صفة مجردة عن الظرف....

1) الكنايات التي تقيم صفات عن طريق النفي:

يستخدم بشر هذا الأسلوب ليقيم به صفة، يتضح للموصوف به تميزها، والإشعار بأنها صفة نادرة، إذ ينتزعها من الإلف والعادة ليقيم بها المثال، الذي ينشده، فهو القائل في وصف الجيش[1]:

وجَمْعٍ قد سَمَوتُ لهم بجمعٍ رحيبِ السَّربِ ليس لَه كِفَاء

لُهامٍ ما يُرامُ إذا تَهَافى ولا يُخْفِي رقيبَهم الضَّرَاء

فكنى عن اتساع الجيش بقوله (رحيب السَّرب) وكنى عن كثرته بقوله (لهام) ثم جاءت الصفات بالكناية بعد هذا عن طريق النفي (رحيب السرب ليس له كفاء)، (لهام ما يرام... ولا يخفي رقيبهم الضراء)، فكأن هذا الجيش منفرد عن الجيوش، حين تقيم له هذه الصفات بأسلوب النفي، الذي يقف أمامنا ليلغي من الأذهان أي تصور للنيل من هذا الجيش، وليسد أي خلل نتصوره فيه، ويتجاوز به الحدود التي قد يتصورها من يتصور الجيوش واستعداداتها. فلو تصورنا أن من الحذر والحيطة أن يتخذ الرقيب له وقاء من الشجر وغيره يحتمي به من العيون، فإن مثل هؤلاء في عزتهم وتفوقهم لا يحتاجون إلى ذلك. ولقد كرر بشر هذه الصورة الكنائية الأخيرة في قوله[2]:

---

(1) **الديوان**: 5 (1: 20، 21) **واللهام**: الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شيء من اللهم وهو الابتلاع. **الضراء**: ما واراك من الشجر وغيره، وهو أيضًا المشي فيما يواريك عمن تكيده وتختله.

(2) **الديوان**: 15 (3: 10).

عَطَفْنا لَهُم عَطْفَ الضَّرُوس من المَلا بِشَـهْبـاءَ لا يمـشـي الضَّراء رقيبُها

ولعل بشرًا عند استخدامه أسلوب النفي في الكنايات، كان ينظر إلى مقارنة هؤلاء الذين يقيم لهم هذه الصفات بأولئك الذين لا يستمتعون بها، ومن ثم التعريض بهم خاصة إذا عرفنا مشاحناته مع كثير من القبائل، وحروبه معهم، فلو نظرنا إلى قوله[1]:

حتـى حللـتُ نُسُـوعَ رَحْـلِ مَطِيَّتـي بِـفِـنــاءِ لا بَــرِمٍ ولا مُـتَـغَـضِّـبِ

نجد أن الكناية عن السماحة والبذل بعدم برمه وتغضبه فقط، ربما لا تليق بمقام هذا الممدوح الذي لا يريح ناقته، ولا يلقي عنها رحله إلا في داره. ولكنا إذا تصورنا المقارنة بينه وبين كثير من السادة الذين يرحل إليهم الشعراء والمتكسبون، وتصورنا أيضًا أولئك الذين قد يظهر منهم ذلك، وأن الشاعر أراد أن يميز ممدوحه عن أولئك، ويعرض بهؤلاء، إذا تصورنا ذلك وجدنا أن الكناية بهذا الأسلوب لها وقعها وأثرها في النفوس.

ومن ذلك قوله[2]:

لا جارُهُم يرهبُ الأحداثَ وَسْطَهُمُ ولا طـريـدُهُـم نـاجٍ إذا طَرَدُوا

حيث نجده يعبّر عن عزتهم وقوتهم ووفائهم بجوارهم بهذا الأسلوب الذي ينفي الغدر عنهم، ولعله حين استخدم هذا الأسلوب كان ينظر إلى أولئك الذين لا يستطيعون الوفاء بهذه المهمة، ويعرّض بأولئك الذين يغدرون بجوارهم، فيلحق بهم السب والعار، كالغدر الذي لازم مجير صفح الوارد في شعر بشر[3]، وكالغدر الذي لازم بني جعفر بن كلاب حين قتل ابن ضباء الأسدي في جوارهم[4]، والذي أضحى مجالًا لتندر بشر بهم في مثل قوله[5]:

(1) **الديوان**: 38 (7: 17).
(2) **الديوان**: 58 (12: 20).
(3) **صفح**: اسم رجل من كلب جاور قومًا من بني عامر فقتلوه (**لسان العرب**: صفح).
(4) **ضباء**: رجل من بني أسد، كان جارًا لبني جعفر، فقتل في جوارهم، فلم يدركوا ثأره، ولا ودوه إلى أهله (التبريزي: **شرح المفضليات**: 1301/3، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر)، وذكر محقق الديوان: 80 الخلاف في اسمه ثم قال: (والعجيب أن الخلاف موجود في شعر بشر نفسه، فهو يسمي الرجل: ابن ضباء في البيت 17، والبيت 21 ويسميه ضباء في البيت 30 من القصيدة 16 وهذا عجيب). وقد يكون الاختلاف في الاسم طبيعيًّا شأن كثير من الأسماء، ولا خلاف في أنه ضباء، أو ابن ضباء ـ كما ورد في شعر بشر ـ لأن ذلك يعود إلى الاكتفاء باسم الأب عن الابن.
(5) **الديوان**: 85 (16: 17).

فمن يك من جارِ ابن ضباءَ ساخرًا فقد كان في جار ابن ضباء مَسْخَر

وما يليه من الأبيات التي يقول في آخرها[1]:

حباك بها مولاك عن ظهر بِغْضَةٍ وقُلِّدَها طوقَ الحمامةِ جعفرُ

رضيعةُ صَفْح بالجباهِ مُلِمَّةٌ لَها بَلَقٌ يعلو الرؤوس مُشَهَّرُ

فأوفوا وفاءً يغسلُ الذمَّ عنكُمُ ولا بِرَّ من ضَبَّاءَ والزيتُ يُعصَرُ

ولقد سار ذكر هذا الغدر في غير شعر بشر، فهذا أوس بن غلفاء الهجيمي، يذكر هذا الرجل الأسدي، ويجعل الفخر لقومه في عدم غدرهم به، حين يقول[2]:

فإنَّا لم يكن ضَبَّاءُ فينا ولا ثَقْفٌ ولا ابنُ أبي عِصامِ

وهنا نتبين قيمة نفي الرهبة عن جارهم: (لا جارهم يرهب الأحداث وسطهم...) لأن أمن المستجير هو الذي يبقى دالًّا على عزة القبيلة وسيادتها، لأنه لا يلجأ إلا وهو محل طلب مستمر، وبالمقابل نجد بشرًا في الشطر الثاني: (ولا طريدهم ناج إذا طردوا) يوحي لنا بأن طريد قومه لا يتمكن من النجاة، حتى ولو كان مستجيرًا.

ومن هذا الأسلوب قول بشر[4]:

وما يندوهُمُ النادي ولكن بكلِّ مَحَلَّةٍ منهم فِئامُ

وما يسعى رجالُهُمُ وَلكن فضُولُ الخَيل مُلْجَمَةٌ صِيامُ

وقوله[5]:

حتى تَزُورِي بني بدرٍ فإنَّهُمُ شُمُّ العرانين لا سود ولا جُعُدُ

---

(1) **الديوان**: 89 (16: 29، 30).

(2) التبريزي: كتابه السابق: 1301/3.

(3) **الديوان**: 209 (41: 30، 31).

(4) **الديوان**: 57 (12: 17).

وقوله[1]:

ألا بَلَحَتْ خَفَارَةُ آلِ لأمٍ فلا شاةً تَرُدُّ ولا بَعِيرا

2) الكنايات التي تقيم صفات يتحدد زمانها بالظروف (إذا ـ إذا ما ـ عند ـ غداة ـ يوم...):

تقيم هذه الكناية صفات في مواجهة ظرف يستدعي الصفة، أو موقف يستوجبها، مما يجعلنا أمام القادرين على الاحتفاظ بتلك الصفة، ومغالبة عوادي الدهر، التي لا يثبت أمامها إلا القليل، وإذا كانت المواقف هي التي تمتحن صدق الرجال، فإن كنايات بشر بهذا الوجه تأتي مجسدة لمواقف تمتحن في الرجال صدق العزيمة، وصدق البذل والسماحة في نفوسهم، فترسم الموقف والحالة، لتقيم صفة البطولة أو ضدها، مستثيرة الوجدان العربي، الذي يهتز للنجدة وحماية الشرف والعرض، فمن ذلك قول بشر[2]:

ليسوا إذا الحربُ أبدت عن نواجِذِها يومَ اللقاءِ بأَنْكاسٍ ولا كُشُفُ

فالموقف هنا موقف الحرب المهولة التي تكشر عن أنيابها، وموقف الرجال هو القوة والتسلح والصدق، فكأن هؤلاء القوم يفرون من الموت إلى الحياة حين يلاقون هذه الحرب، يفرون من موت الفرار والهزيمة، وسبي النساء، ولحوق العار بهم إلى الثبات في الحرب والصدق في اللقاء، والصمود بكل ما يملكون. وهكذا تقام صفة البطولة من خلال تحديد الموقف الذي يستوجبها، وهؤلاء هنا بخلاف أولئك الذين يهجوهم بشر، فيجسد هروبهم من الموت إلى الموت أمام الموقف الذي يستوجب صمودهم، ولكنهم لا يقدرون على ذلك حين ملاقاة قومه[3]:

فلمَّا أيقنوا بالموتِ ولَّوا شِلَالًا مُرمِلين بكلِّ قاع
فكم غَادَرْن من كابٍ صريع تُطِيفُ بِشِلوِه عُرْجُ الضِّباع
وكم من مُرْضِعٍ قد غَادَروها لهيفَ القلبِ كاشِفةَ القناع
ومن أخرى مثابَرةٍ تنادي ألا خَلَيتُمونا للضياع

(1) **الديوان**: 90 (17: 1). يقال: **بلحت خفارته**: إذا لم يف (**لسان العرب**: بلح).
(2) **الديوان**: 159 (32: 14).
(3) **الديوان**: 111، 112 (23: 16 ــ 19).

ولذلك فإنَّ بشرًا حين يرسم هذه الصفات أمام المواقف أو التخلي عنها، إنما يجسد موقف الإنسان البطل أمام أحداث الدهر وتقلباته، فهو حين يرثي أخاه سميرًا، نراه يقيمه بطلًا يقاوم كرّ الزمان على أولئك الذين عضهم بنابه(1):

يــا سُــمَيْرُ مــن للنســاءِ إذا مــا قَحَــطَ القطــرُ أمَّهــاتِ العيــال

كنت غيثًا لَهُنَّ في السَّنة الشَّهباءِ ذات الـغـبــارِ والإِمْـحَــال

المهيــنُ الكُــومَ الجــلادَ إذا مــا هبــتِ الريــحُ كلَّ يــوم شَــمَال

وحين يرثي نفسه يفخر بأنه الصبور في موقف الحرب، الذي تبرز فيه الكَعَاب، ويتشاجر فيه الأبطال لهوله وشدته يقول(2):

صبــورًا عنــدَ مُخْتَلــفِ العَوالــي إذا مــا الحــرب أبــرزت الكَعَابــا

وطــالَ تشــاجرُ الأبطــال فيهــا وأَبْــدَتْ نــاجِــذًا منهــا وَنابــا

ويمدح أوس بن حارثة بقوله(3):

فِدىً لـك نفسي يابنَ سُعْدَى وناقتي إذا أَبْدَتِ البيضُ الـخِدَامَ الـضوائعُ

ومن ذلك قوله(4):

فســائلْ بقومــي غــداة الــوَغَــى إذا مــا العــذارى جَلَــون الخَدامــا

ومن ذلك قوله(5):

وسل نُمَيرا غداةَ النَّعفِ مـن شَـطِـب إذ فُضَّتِ الخيلُ من ثَهْلانَ ما ازدهفوا

لمــا رأيتــمْ رَمــاحَ القــوم حَــطَّ بكــم إلــى مــرابــطــها المقــوَرَّةُ الخُنُــفُ

(1) **الديوان**: 174 (36: 13 ــ 15).

(2) **الديوان**: 28 (5: 14، 15).

(3) **الديوان**: 116 (24: 113).

(4) **الديوان**: 188 (39: 9).

(5) **الديوان**: 138/ 139 (28: 6، 7). **النعف**: ما انحدر من غلظ الجبل وارتفع عن مجرى السيل. ما ازد هفوا: ما أخذوا من الغنائم واحتملوه. **المقورة**: الخيل الضوامر. **الخنف**: جمع خنوف، **والخناف** قيل: لوى الفرس حافره إلى وحشيه، وقيل هو: إذا أحضر وثنى رأسه ويديه في شق.

وقوله[1]:

وهـــم تركـــوا غـــداةَ بنـــي نُمَيـــرٍ شُـــرَيْحًا بيـــن ضِبعـــانٍ وذيـــبِ

وقد استخدم بشر أسلوب الظرف في بيان صفات الإقدام والجرأة لديه حين يعصف به الزمن في مجاهل الصحراء، فيتخذ من الظرف أداة لتجسيد ذلك الهول الذي يلاقيه ويغالبه في مثل قوله[2]:

وَمُقْفِـــرَةٍ يَحَـــارُ الطـــرفُ فيهـــا علـــى سَـــنَنٍ بِمُندَفَـــع الصُّـــدَاح

تَجـــاوَبُ هامُهـــا فـــي غورتيهـــا إذا الـحـربـــاءُ أوفـــى بالبَـــرَاح

فلعلك ترى من خلال هذه الكناية، كيف خلت الصحراء من حياة الإنس، ولم يكن بها إلا الهام تتردد أصواتها في فضاء الصحراء، في الوقت الذي يشتد فيها الحر وتخرج الحرباء لتصطلي بأشعة الشمس[3].

ولعل اللغة الشعرية التي جمعت بين الحرّ وبين الهام التي تظهر عند العرب ليلًا، كانت تقتنص في ذلك، السكون الذي شلّ الحركة في الصحراء فأصبحت كأنها ليل تظهر فيه الهام. وقد عبّر عن شدة الحر بصورة أخرى، حين ينطلق بناقته في فلوات الصحراء، فلا يتردد في أذنه إلا صرير الجندب في قوله[4]:

أَرمـي بهـا الفـلـواتِ ضـامـزةً إذا سـمعَ المجـدُ بهـا صريـرَ الجُنْدُب

وعبّر عن شدة الحر أيضًا بطريقة أكثر مباشرة، أمام كناية جسد فيها سرعة ناقته من خلال حركة يديها ليجعل ذلك الظرف موطنًا لتلك السرعة حين قال[5]:

تَـــرى فـــي رَجْـــع مِرْفَقِهـــا نُتُـــوءًا إذا مـــا الآلُ خَـفَّـــقَ لارتـفَـــاع

---

(1) **الديوان**: 22 (4: 16).

(2) **الديوان**: 45 (10: 12، 13). **سنن**: طريق. **مندفع الصداح**: الصداح: واد ومندفعه: حيث يندفع ماؤه. **أوفى**: ظهر وأشرف. **البراح**: المتسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر. وإشراف الحرباء: كناية عن شدة الحر.

(3) **الحرباء**: دويبة أعظم من العظاة، أغبر ما كان فرخًا، ثم يصفر، وإنما حياته الحر (**الحيوان** 363/6).

(4) **الديوان**: 38 (7: 16). و**الضامزة**: التي تضم فاها فلا تسمع لها رغاء.

(5) **الديوان**: 110 (23: 10).

3) الكناية التي تقيم صفات عن طريق الإثبات المجرد عن الظرف:

يجسد بشر في هذا اللون من الكتابة الوصف عن طريق الإثبات الذي يأتي به عامًا قائمًا في كل الظروف فمن ذلك وصفه للجيش بقوله[1]:

لَـه سَـلَفٌ تَنِـدُّ الوَحْـشُ عَنـه عَريـضُ الجانِبَيـن لَـه زُهـاءُ

فنجد أن الوحش ينفر ويفر عن هذا الجمع الذي ملأ الديار، حتى جعل الوحش تنفر من أماكنها النائية، وذلك لأن الجيش قد بلغ هذه الأماكن، فلم يعد للوحش وسيلة إلا الفرار.

وقوله في بيان شدة بأس قومه، ومغالبتهم للخطوب[2]:

فيـا للنـاس إِن قَنَـاة قَوْمـي أَبَـتْ بِثِقـافِها إلا انقلابـا

فقد جعل الحروب لقومه ثقافًا، تسوى فيها القناة، فيعودون كما تخرج القناة من الثقاف، صلبة قوية.

وقوله في محبوبته[3]:

دِيَـارٌ قَـد تَجُـلُّ بِهـا سُـلَيمَى هَضِيـمَ الكَشْـحِ جائلـةَ الوِشـاحِ

حيث نجد في هذه الصورة التي تقيمها الكناية أن لطف كشحها، وضموره يبرز حين نرى سعة الوشاح الذي تتشح به، وقد أبى جولان الوشاح على الذهن أن ينصرف إلى أن هضم كشحها لأمر غير اللطف، وخفة الحركة.

وقوله في هجاء عتبة[4]:

جزيـزُ القفـا شـبعانُ يربِضُ حُجْـرَةً حـديـثُ الخِصَـاء وارِمُ العفلِ مُعْبَر

---

(1) **الديوان**: 5 (1: 22).

(2) **الديوان**: 29 (5: 19) **الثقاف**: آلة من خشب فيها ثقب تسوى به الرماح، تشوى القناة المعوجة على النار، ثم تدخل في ثقب الثقاف وتسوى. (يقول: نحن إذا غُمرنا انقلبنا كما تنقلب القناة إذا صلبت، ويقال للرجل لا ينكسر من أمر يصيبه ولا يضعف فيه: «وإن لصلب القناة»، و«إنه لصلب العود» أي صلب البدن شديد القلب) (ابن الشجري: **مختارات شعراء العرب**: 342).

(3) **الديوان**: 43 (10: 3). **الوشاح**: ينسج من أديم عريضًا ويرصع بالجواهر (**لسان العرب**: وشح).

(4) **الديوان**: 88 (16: 26).

4) الكناية عن الموصوف بذكر صفته:

الكناية بهذا الطريق تخفي الموصوف، وتذكر الوصف، فهي تتجه إلى تجسيد الصفة في الموصوف، وتكتفي بها عن ذكره، فكأنها تتجاوز ماهية الشيء إلى ما نتصوره له من فعل وأثر، فهي تقتنص في وجود الشيء خاصيته، من الجهة التي ينظر بها المكني إلى هذا الشيء.

ولقد كنَّى بشر عن كثير من الأشياء وخاصة: الناقة ـ الخيل ـ المعركة ـ الصحراء ـ أدوات السلاح، بأوصافها التي تتراءى له على ألوان مختلفة، تدل على معاناته مع هذه الأشياء، وعمق علاقته بها، تلك العلاقة التي جعلته يكتنز في ذهنه الكثير من صفاتها، ليعبر عنها بها، على النحو الذي يتبدى له به الشيء كل مرة. فمن ذلك تكنيته عن المعركة بالعجاجة في قوله[1]:

اللابِسَ الخيلَ في العَجَاجة بالـ ـخيلِ تَسَاقَى سِمَامَها نُقَعَا

وعن النساء بالبيض في مثل قوله[2]:

فِدىً لك نفسي يابنَ سُعدى وناقتي إذا أبْدَتِ البيضُ الخِدَام الضوائعُ

وكنايته عن الخيل بالجرداء[3]، والطمرة[4]، واللاحق[5].

وكثيرًا ما كنى بشر عن الناقة بمثل الصفات التالية:

ناجية ـ صادقة الهواجر ـ ذات لوث ـ حرج مروح[6].

وكنى عن قصائد الهجاء بمشنعات في قوله[7]:

سَأَقْذِفُ نَحْوَهم بِمُشَنَّعاتٍ لَها من بعد هُلْكِهِمُ بَقاء

(1) **الديوان**: 126 (26: 15).
(2) **الديوان**: 116 (24: 13).
(3) **الديوان**: 111 (23: 13).
(4) **الديوان**: 44 (10: 8).
(5) **الديوان**: 45 (10: 11).
(6) انظر مثل ذلك على الترتيب في **الديوان**: 32 (6:5)، 35 (7: 5)، 45 (10: 14)، 50 (11: 7).
(7) **الديوان**: 3 (1: 12).

وعن السفينة بقرواء في قوله[1]:

أُجَالِــدُ صفَّهــم ولَقَــد أَرَانــي **علــى قَــرْوَاءَ تَسْــجُد للريــاح**

وبمشجرة في قوله[2]:

يِمُــرُّ المــوجُ تحــت مُشَــجَّرات **يَلِيــن المــاءَ بالخُشُــب الصحــاح**

(1) **الديوان**: 47 (10: 23).
(2) **الديوان**: 48 (10: 46).

الصورة الكلية

إن أنماط الصورة الشعرية التي سبق الحديث عنها من تشبيه ومجاز وكناية، لهي صور جزئية، وكان وقوفنا عندها لأنها النواة الأولى، لتكوين الصورة الكلية، والذي أقصده بالصورة الكلية هنا هو: تلك اللوحة أو المشهد الذي يقيمه الشاعر لحركة الإنسان أو الحيوان أو الأشياء، وعلاقات هذه الموجودات بعضها ببعض على نحو يجعلنا نحس بها ونشعر بتحركها وتشخصها. ولذلك قد تشترك في إقامة الصورة الكلية تلك الصور الجزئية، وربما تخلو منها، فمن الجانب الأول وهو الغالب في شعر بشر قوله[1]:

فلمَّـــا أدبـــروا ذرفَـــتْ دُمُوعِـــي ... وَجَهْـلٌ مـن ذَوي الشـيبِ البُـكَاءُ

كأن حمولَهـــم لمَّـــا اســـتقلوا ... نخيـــلُ مُحَلَّـــمٍ فيهـــا انحِنـــاء

وفـــي الأظعـــانِ أبـــكارٌ وعـــونٌ ... كعِيـــنِ الســـدرِ أُوجُهُهـــا وِضَـــاء

عفـــا منهـــن جِـــزْعُ عُرَيْتِنَـــاتٍ ... فـصـــارةُ فالفَـــوارع فالحِسَـــاء

فالصورة الكلية هنا اشتملت على تشبيهين واستعارة، بالإضافة إلى الهيئة التي يرسمها الشاعر للإطار الذي يتحرك فيه هذا الموقف بما فيه من بكاء وتأنيب، وحمول راحلة، ورحلة معها بالفؤاد والبصر والأمنية، وتتبع لها عبر مسارب المكان.

ومن الجانب الثاني قوله[2]:

فوارسُـنَا بالحِنْـو لـيلـةَ نـازَلُـوا ... كَفـى شـاهِدوهُمْ لـومَ مـن يَتَغَيَّـب

---

(1) **الديوان:** 1، 2 (1: 5 ـ 8).

(2) **الديوان:** 12 (2: 24، 25) **تتجوب:** تنكشف وتنجلي.

أباتـوا بسـيحانَ بـن أرطـاةَ ليلـةً شـديدًا أذاهـا لـم تكـدْ تتجَـوَّبُ

فهنا لا تجد تشبيهًا أو استعارة، وإنما تجد هيئة محددًا إطارها بالزمان وبالمكان وبوصف حالهم في الحرب في عبارة مكثفة (كفى شاهدوهم لوم من يتغيب) وبوصف الليلة وما فيها من أذى من البرد والمطر.

وقوله[1]:

أَسـائِلَةٌ عـميـرةُ عـن أبـيـهـا خـلالَ الجيـشِ تَعْتَـرِفُ الرِكابـا
تُؤَمِـلُ أَن أؤوبَ لـهـا بِنَـهـبِ ولـم تعلـم بِـأَنَّ السَّـهمَ صابـا

وقد التفت القدماء إلى الصورة الكلية، وتأملوها، وأسموها الوصف، الذي عدوه غرضًا من أغراض الشعر، فكان أبو هلال العسكري يقول: (ولما كانت أغراض الشعر كثيرة، ومعانيهم متشعبة جمّة، لا يبلغها الإحصاء، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالًا، وأطول ممارسة له، وهو المدح، والهجاء، والوصف، والنسيب، والمراثي، والفخر)[2].

وعندما قسم أبو تمام كتابه الحماسة إلى أبواب، نجده يجعل باب الصفات بابًا مستقلًا من هذه الأبواب إلى جانب، الحماسة، المراثي، الأدب، النسيب، الهجاء.... إلخ، ويذكر في هذا الكثير من هذه الصور الكلية مثل[3]:

وهاجـرةٍ تَشْـوِي مهاهـا سـمومُها طبخـتُ بهـا عيرانـةً واشـتويتُها
مفرَّجَـةً مَنْفـوجـةً حـضـرميَّـةً مُسَـاندَةً سِـرَّ المَهَـارَى انتقيتُهـا
فطـرتُ بها شَـجْعاءَ قَرْواءَ جُرْشُـعًا إذا عُـدَّ مَـجْـدُ الـعيسِ قُـدِّم بيتُها
وجـدتُ أباهـا رائضَيْـهـا وأُمَّـهـا فأعطيـتُ فيـه الحكـم حتـى هويتُها

(1) **الديوان**: 24، 25 (5: 1، 2).
(2) أبو هلال العسكري: **الصناعتين**: 137.
(3) المرزوقي: محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة** 1803/4، 1804، نشر أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف، الطبعة الثانية. وورد في شرحه لألفاظ هذه الأبيات: **العيرانة**: الناقة تشبه العير. **اشتويتها**: سرت عليها حتى أنضاها الهواجر وحسرها وأذهب لحمها فصارت كالمحترقة. **المفرجة**: هي التي بعدت مرافقها عن زورها واتسعت آباطها وفرجت ما بين قوائمها. **المنفوجة**: الواسعة الجنبين. **الساندة**: القوية الظهر.

ولست أظن أن عدَّهم الوصف بابًا مستقلًا كما هو عند أبي هلال والمرزوقي، إلا لما كانوا يلاحظونه من خاصية التصوير فيه، فكان ذلك داعيًا إلى أن يقف متذوقو الشعر وناقدوه على لوحات من هذه المشاهد التصويرية، بدليل أن هذه المشاهد تتوزع أبواب الشعر الأخرى، فهناك وصف للمرأة في التشبيب، وهناك وصف للخيل في باب الحماسة، وهناك وصف للكريم وللسيد في باب المدح....، ولذلك نجد أن أبا هلال يلتفت إلى ما في الوصف من تصوير وتشخيص حين يقول: (ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب الموصوف، حتى يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينك) وضرب لذلك مثالين، أولهما يخلو من أنماط الصورة التي عرضنا لها سابقًا كقول الشماخ:

خَلَتْ غيرَ آثارِ الأراجيلِ ترتمي تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وِفاضُها

وعلق عليه بقوله (فهذا البيت يصور لك هرولة الرجالة ووفاضها تتقعقع)[1].

والثاني يتمثّل فيه بعضها وهو قول العتابي[2]:

والغيمُ كالثوبِ في الآفاقِ منتشرٌ من فوقِه طَبَقٌ من تحته طَبَقُ
تظنه مُصْمَتًا لا فَتْقَ فيه فإن سالَت عزاليهِ قلت الثوبُ منفتقُ
إن مَعْمَع الرعدُ فيه قلت منخرق أولألأ البرقُ فيه قلت محترِقُ

وقبل أن نلج عالم الصورة الكلية عند بشر سنتوقف عند تساؤل مهم هو: هل الصورة الكلية نمط مستقل من أنماط الصورة الشعرية، أو أنها صورة مركبة منها؟ وإجابة هذا التساؤل متضمنة فيما سبق عرضه، إذ إننا عرضنا لصورة كلية ليس فيها أنماط من أنماط الصور الشعرية السابق عرضها، وعرضنا لصور كلية تتضمن أنماطًا منها، مما يدل على أن الصورة الكلية نمط آخر من أنماط الصورة الشعرية، وأيضًا فإن الصورة الكلية عندما تتحقق من لوحة تضم عددًا من الصور البيانية، فإن هذا التحقق لا يتم بجمع بعضها إلى بعض، وإنما

---

(1) أبو هلال العسكري: **الصناعتين**: 135. **والوفاض**: جمع وفضة وهي الجعبة وفي الديوان 211: ق9:

لمن طلل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها
عفت غير آثار الأراجيل ترتمي تقعقع في الآباط منها وفاضها

تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي – دار المعارف بمصر.

(2) أبو هلال العسكري: كتابه السابق: 134.

يتم بالإطار الذي تحققه الصورة الكلية بما تجسده من حركة وتشخيص، وضم للموجودات وتفاعلها مع بعضها. فلو نظرنا إلى قول بشر[1]:

عَفَتْ أطلالُ مَيَّةَ بالجَفِيرِ فهضبُ الواديين فبرقُ إيرِ
تَلَاعبَتِ الرياحُ الهوجُ مِنها بذي حُرُضٍ معالمَ للبَصيرِ
وجرَّ الرامساتُ بها ذُيولًا كأنّ شَمالَها بعد الدَّبُور
رمادٌ بين أَظْآرٍ ثلاثٍ كما وُشِمَ الرَّوَاهِشُ بالنؤُورِ

لوجدنا أن الصورة الكلية لا يتحقق وجودها بالاستعارات والتشبيهات التي ضمتها فقط، وإنما تحققت بهذا الحيز المكاني، وهذه الحركة الخيالية للأطلال داخل هذا الحيز، وهذا التجسيد والتشخيص لحركة الرياح.

أما الوسائل التي تحدد إطار الصورة الشعرية الكلية في شعر بشر فهي:

1) التحديد المكاني:

لقد احتفل الشعر الجاهلي بالمكان، يحدد به موضع الأحداث، وذكريات الوجدان، فعندما يذكر الشاعر الأطلال، وينسبها إلى الشخص فإنه بذلك يجسدها تجسيدًا بارزًا، وحين يذكر أماكنها يتراءى للسامع صورة هذا المجسد في ذلك المكان، الذي قد يكون ذكر الشاعر له بسبب ما يثيره في وجدانه من أمور ترتبط بحياته بما فيها من حب، وعزة ومنعة، وما كان يلاقي في هذا المكان من أمور تقيم الحب، وتحفظ الود وتستقر به زمنًا، فإذا تغيّر الحال، أو نأت المحبوبة عن المكان، تحول إلى رسم دارس، وإقامة في أفق خال من الحياة الإنسانية، وعامر بالحياة الوحشية، وجعل من ذلك سببًا للبكاء وتسكاب الدموع.

ويظهر التحديد المكاني كثيرًا عند بشر في المقدمة الطللية ورحلة المحبوبة التي تزدحم فيهما المواضع وتتحدد حينًا، وتقل حينًا آخر، أو تذكر بدون تحديد للمكان فمن كثرة ذكر المواضع وتحديدها ما نجده في قوله[2]:

(1) **الديوان**: 94، 95 (18: 1 ـ 4). **والرواهش**: عصب وعروق في الذراع. واحدتها راهشة وراهش. **النؤور**: دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى به حتى يخضر.
(2) **الديوان**: 61، 62 (15: 1 ـ 6). **ومياه نخل، أبانين، قانية، أروم، شابة، تعار** أسماء مواضع.

ألا بـــانَ الخَليــطُ ولـــم يُـــزَارُوا وقلبُـــك فـــي الظعائـــنِ مســـتعارُ
أســـائِلُ صاحبـــي، ولقـــد أُرانـــي بصيـــرًا بالظعائـــنِ حيـــثُ صـــاروا
تـــؤمُ بِهـــا الحـــداةُ مَيـــاه نَخْـــلِ وفـــيـهـــا عـــن أبانـــيْنا زورارُ
أُحـــاذِرُ أن تبيـــنَ بنـــو عُقَيْـــلٍ بِجارَتِنـــا، فقـــد حُـــقَّ الحِـــذَار
فلأيًّـــا مـــا قصـــرتُ الطـــرفَ عنهـــم بِـقَـانِـيَـــةٍ، وقـــد تَـلَـــعَ النهـــارُ
بليـــلٍ مـــا أتيـــن علـــى أرومٍ وشـــابَةَ عـــن شِـــمائِلها تِعَـــار

وقوله[1]:

تغيـــرتِ المنـــازلُ مـــن سُـــلَيْمى بـــرامـــةَ فالكثيـــبِ إلـــى بُطَـــاح
فأجـــزاعِ اللِّـــوى فَبِـــراقِ خَبْـــتٍ عَفتْهـــا المُعْصِفَـــاتُ مـــن الرِّيـــاح

ومما لا يتجاوز فيه ذكر المواضع موضعين قوله[2]:

عفـت مـن سـليمى رامـةٌ فَكَثيبُهـا وشَـطَّتْ بِهـا عنك النَّوى وشُـعُوبُها

وقوله[3]:

أطـــلالُ مَيّـــة بالتـــلاع فـمِشْـقَـــب أضحـت خـلاءً كاطـراد المُذْهَـبِ

وقوله[4]:

تغيـــرتِ المنـــازلُ بالكـثيـــبِ وعفَّـــى آيَهـــا نَسْـــجُ الجنـــوبِ
منـــازلُ مـــن ســـليمَى مُقْفِـــراتٌ عَـفَـــاها كـــلُّ هطَّـــالٍ سَـــكُوبِ

ويبرز التحديد المكاني لدى بشر في تحديد مكان الأيام والمعارك، فمن ذلك قوله[5]:

(1) **الديوان**: 43 (10: 1، 2). وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام: 1، 18، 23، 31، 39، 46 ق: 46: 219.
(2) **الديوان**: 13 (3: 1).
(3) **الديوان**: 34 (7: 1).
(4) **الديوان**: 20 (4: 1، 2). وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام 16، 27، 28، 32، 35، 38.
(5) **الديوان**: 40 (8: 1).

سَائِلْ هوازِنَ عنّا كيفَ شَدَّتُنا بالحِنْوِ يومَ اتقونا بابنِ مثقوب

وقوله[1]:

وحلَّ الحيُّ حيُّ بني سُبَيعٍ قراضِبَةً ونحنُ لَهم إطارُ

وكما تتحدد الصورة بالمكان في الأطلال ورحلة المحبوبة، والمعارك والأيام، فإنها تتحدد بالمكان أيضًا في تحديد الموقع المكاني للمشبه به، حين يروم الشاعر اختيار تلك الصورة من مكان شهر بوجود هذا الكائن الذي يروم إلحاق مشبهه به مثل: ليث بعثر، وحش خبّه، ثور أرينبات، صدع جبة أو شوط. فمن ذلك قول بشر[2]:

فما صَدَعٌ بِجُبَّةَ أو بِشوطٍ على زُلُقَ زَوَالق ذِي كِهافِ

تزِلُّ اللِّقْوَةُ الشَّغْواءُ عنها مخالِبُها كَأَطرافِ الأَشَافِي

بأحرَزَ مَوْئِلًا مِنْ جَارِ أوسٍ إذا ما ضِيمَ جِيرانُ الضِّعافِ

وما لَيْثٌ بِعَثَّرَ في غَرِيفٍ يُغَنِّيهِ البعوضُ على النِّطافِ

مُغِبٌّ ما يزالُ على أَكِيلٍ يُنَاغِي الشَّمسَ ليسَ بِذِي عِطافِ

بِأَبْأَسَ سَوْرَةً للقِرنِ منه إذا دُعِيَت نَزَالِ لدى الثِّقاف

وفي بعض الأحيان نجد أن المكان يذكر بالإشارة العامة التي لا تحدد علمًا له، فمن ذلك قوله[3]:

أَمِنْ لَيْلَى وجارتِها تَروح وليس لحاجةٍ منها مُرِيحُ

وليس مُبَيِّنٌ في الدار إلا مبيتُ ظعائِنٍ وصدىً يَصيح

وقوله[4]:

بَانَ الخليطُ ولم يُوفُوا بما عَهِدوا وزوَّدوك اشتياقًا أَيَّةَ عَمَدُوا

---

(1) **الديوان**: 71 (15: 36). وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام 15، 17، 27، 28، 37، 39.

(2) **الديوان**: 148 (29: 23 ـ 29). **والصدع**: الوعل الخفيف الجسم **وجبة وشوط** موضعان في جبال طيىء.

(3) **الديوان**: 49 (11: 1، 2).

(4) **الديوان**: 54، 55 (12: 1 ـ 4). **مقتصد**: قال في (**اللسان**: قصد): (قال الأصمعي: والإقصاد القتل على كل حال، وقال الليث: هو القتل على المكان، يقال عضته حية فأقصدته، والإقصاد: أن تضرب الشيء أو ترميه فيموت مكانه.

شـقَّت عليـك نَوَاهم حيـنَ رِحلَتِهِمْ   فـأنــت في عَرَصَـات الدار مُقْتَصَد
لمـا أُنيخَـتْ إليـهـــم كـــلُ آبِيَـــةٍ   جَلْـسِ ونُغِـض عنهـا التامـك القَرِد
كادت تُسـاقِط منــي مُنَّــةً أَسَـفًـا   معهِـدُ الحـيِّ والحـزنُ الـذي أَجِـد

2) التحديد الزماني:

إذا كان الإنسان يتحرك بين قطبي الزمان والمكان، فإن انعكاس ذلك في الشعر أمر طبيعي، ولهذا نجد في شعر بشر الإطار الزماني محركًا لإطار الصورة في كثير من الأحيان، فهو الذي يحدد زمن الرحلة، كما في قوله[1]:

هُــدُوءًا ثُــمَّ لأْيًــا مــا اســتَقَلُّوا   لِوُجْهَتهِــم وَقَــد تَلَــع الضَّحَــاء

ولو تأملنا الزمن في هذه الصورة لوجدناه لا يحدد زمن الرحلة فحسب، بل نراه يقيم فيها تتبعًا للزمن نلحظ فتراته المتعاقبة، لنتأمل الوجدان الذي يظل يراقب هذه الفترات ملهوفًا، يسجل لحظات الزمن القصيرة، في فترات تمتد داخل النفس، فنجد لفظة (هدوءًا) التي تشير إلى وقت يعم فيه السكون[2]، استعدادًا للسير، ثم الوقت الذي يبرز فيه الجهد والمشقة، في زمِّ الإبل، ومعاناة الفراق، حتى إذا ارتفعت الشمس حُسم الأمر، وغدا الفراق أمرًا عيانًا.

وتارة يحدد زمن المعركة كما في قوله[3]:

فوارِسُـنا بالحِنْـوِ لـيلــةَ نـازلــوا   كفـى شـاهدوهم لـومَ مـن يَتَغَيَّـبُ

حيث يبرز في هذه الصورة الليلة، التي أضاؤوها بفعلهم، واستطاعوا أن يجعلوها ضوءًا كاشفًا لفعلهم الذي يبلغ بها من لم يشهدها.

ويأتي الزمن محددًا لامتداد المعركة، ففي قوله[4]:

لـدن غُـدْوَةً حتّـى أتى الليْلُ دونَهـم   وأدرَكَ جَـرْيَ الـمُـبـقـيـاتِ لُغُوبُها

(1) **الديوان**: 1 (1: 2). **لأيًا**: اللأي: الجهد والمشقة.
(2) حيث يقال: (أتانا بعد هدوء من الليل). أي بعد هزيع من الليل، و(أتانا بعد ما هدأت الرجل وسكنت العين) أي سكنت وسكن الناس (**اللسان**: هدأ).
(3) **الديوان**: 12 (2: 24).
(4) **الديوان**: 17 (3: 14). **والمبقيات من الخيل**: التي يبقى جريها بعد انقطاع الخيل. **اللغوب**: الإعياء.

نجد الزمن مجسدًا للفعل في امتداده، من أول النهار حتى الليل، وجاعلًا الليل لا فعل الأعداء هو الحد لنهاية المعركة، وأن استمرار الفعل في الزمن هو الذي جعل الخيل تتعب ويدركها اللغوب.

وفي قوله[1]:

تَبِيتُ النِّسَاءُ المُرضِعَاتُ بِرَهْوَةٍ ... تَفَرَّأُ مِن هَوْلِ الجَنَانِ قلوبُها

نجد أن الزمن هو الذي يمتد بإشعاعات أثر الصورة، حيث نرى المبيت الذي يوحي بالهدوء والدعة، والخلود إلى الراحة، يؤول إلى خوف وقلق، ويتحول من سكن إلى فجيعة وخوف.

ويأتي تحديد الوقت أحيانًا، ليبين ما في هذا الوقت من حال تقتضي موقفًا معينًا، فيقتنص الشاعر في ممدوحه الوفاء بمقتضى هذا الموقف، أو يقتنص النكوص عنه فيمن يذمه ويهجوه، فمن ذلك قوله[2]:

يا سُمَيرُ من للنساءِ إذا ما ... قَحَطَ القطرُ أمَّهاتِ العيال

كنت غيثًا لهنّ في السَّنةِ الشهباءِ ... ذات الغبار والإمحال

والمهينُ الكومَ الجلادَ إذا ما ... هبت الريحُ كل يومٍ شَمَال

وقوله[3]:

ألا أَبْلِغ بني لَأْمٍ رسولًا ... فبئسُ مَحَلُّ راحلةِ الغريب

لِضَيْفٍ قد ألمَّ بِها عِشاءً ... على الخُسْفِ المُبَيِّنِ والجُدُوب

وإذا كان بشر يحدد في الصورة الأولى إطار الزمن من خلال ما يتغير به من حال إلى حال، فقد كان ذلك مطردًا في شعره حيث يذكر الزمن بأثره على الأشياء والحيوان والإنسان، فيقيم لنا بذلك صورة تتراءى عبر حدود الزمن المتجسمة في أثرها، فمن ذلك قوله[4]:

(1) **الديوان**: 18 (2: 19).
(2) **الديوان**: 174 (36: 13 ـ 15).
(3) **الديوان**: 21: 4: 7، 8.
(4) **الديوان**: 38 (7: 16).

أَرْمِـي بهــا الفلــواتِ ضـامــزةً إذا سَـمِع المُجِـدُّ بهـا صريـرَ الجندب

وقوله[1]:

شَــجَجْتُ بهــا إذا الآرام قَالــت رؤوسَ اللامعــاتِ مــن الفيافــي

وقوله[2]:

وَخَــرْقٍ تَعــزْفُ الجِنَّــانُ فيــه فيــافِيهُ يَطِيــرُ بهــا السَّــهَام
ذعــرت ظبــاءَه مُتَغَــوِّرَاتٍ إذا ادَّرَعَــت لوَامِعَهــا الأكَامُ

3) **التحديد الوصفي**:

من وسائل الصورة الكلية في شعر بشر، يستوقفنا الوصف الذي نحدده هنا بأنه: ما يدل على صفة (نعت حقيقي أو سببي أو خبر يدل على الوصف)، أو يدل على حالة أو هيئة (الحال ـ المفعول المطلق المبين للنوع ـ المفعول الثاني لأفعال التحويل). ولقد شاع تحديد الصورة بهذا الطريق في شعر بشر شيوعًا، يجعلك تقف على الصورة الواحدة، وهي تتردد بين عوالم شتى، وتموج بالحركة واللون، وما تبثه فيها الرؤية الشعرية من أجواء تحدد النظر إلى الأشياء وتحدده في الأوصاف التي تقيمها لها. نجد ذلك مثلًا في قول بشر[3]:

وَخَــرْقٍ تَعــزفُ الجِنَّــانُ فيــه فَيافيــه يطيــر بهــا السَّــهَام
ذَعَــرْتُ ظبــاءَه مُتَغَــوِّرَاتٍ إذا دَّرعــت لـوامعَــها الإِكَامُ
بِذِعْلِبَــةٍ بَرَاهــا النَّــصُ حتــى بلغــتُ نُضَارَهــا وفَنَــى السَّــنام

حيث نرى أن أول كلمة في البيت الأول مبهمة غامضة غموض الصحراء التي يومئ إليها، ثم تتحدد ملامحها بما يثير الرعب والخوف، فيوصف الخرق بأنه موطن لعزيف الجن، عن طريق أسلوب النعت، ثم تأتينا بعد ذلك جملة مركبة (فيافيه يطير بها السهام) إذ إن الجملة كلها جملة نعت أخرى، وجملة (يطير بها السهام) جملة خبرية تحصل معنى الوصف لفيافيه. فالشاعر حدد أولًا الخرق بجملة ثم حدده بجملة أخرى بدأها بجزئية منه (فيافيه) ثم أراد أن

(1) **الديوان**: 147 (29: 20). **قالت**: طلبت القيلولة.
(2) **الديوان**: 203، 204 (41: 9، 10).
(3) **الديوان**: 203، 204 (41: 9 ـ 11).

يحدد لنا هذه الفيافي فحددها بأنها (يطير بها السّهام). ونقف من هذا على أن الشاعر مولع برسم الأشياء وإقامة صورها على النحو الذي تتراءى به في مخيلته الشعرية، فعندما يذكر شيئًا يصفه، أو يبين حالته، أو يحدثك عن جزئياته.

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني نراه يرسم لنا وجوده هو في هذه الصورة التي حدد إطارها بالوصف السابق، حيث بيّن لنا أنه يذعر ظباء هذا الخرق المتجسد في الذهن، ولم يقنع بذكر تذعيرها وإضافتها لذلك الخرق، بل نراه يبين لنا حالها (متغورات) أي غائرات في أكناسها طلبًا للقيلولة من الحر، ثم يبسط بعد ذلك الحر الذي نلمسه من ظلال (متغورات) على الوجود الكلي في ذلك الخرق حين يرسم لنا عن طريق ظرف الزمان (إذا ادرعت لوامعها الأكام) حالة الأكام وهي تتلألأ في ضوء الشمس الساقطة عليها. ثم يأتي إلى ذكر وسيلة الذعر في البيت الثالث وهي (الذعلبة) ـ الناقة السريعة ـ ولكنه لا يكتفي بهذا الذكر بل ينعتها بأن النص قد براها، ويمعن في وصف ذلك البري بحرف الغاية (حتى) ليبين لنا مقدار إجهادها وتعبها.

وبهذا نرى أن التحديد الوصفي، قد رسم للصورة أبعادًا تترامى فيها أشياؤها عبر الصور السمعية والبصرية والنفسية، فقد عشنا مع الخرق في عوالمه التي يموج بها، ومع الناقة في الهيئة التي بلغتها، ومع الشاعر في جرأته وإقدامه، حيث لم يكتف الشاعر بأن يقول لنا (وخرق ذعرت ظباءه بذعلبة) بل جعل لكل شيء من هذه الأشياء وجودًا يبرز من خلاله، ويحضر في المخيلة على النحو الذي سبقت الإشارة إليه.

ومن الأشياء التي أمعن بشر في وصفها واستعان على تحديد صورتها بمثل أساليب الوصف السابقة: الصحراء ـ الناقة ـ الخيل ـ المرأة ـ الأطلال ـ ثور الوحش ـ حمار الوحش ـ الحرب. فمن ذلك قوله[1]:

لمــن الديــارُ غَشِــيتَها بالأَنْعُــمَ ... تبــدو معالِمُهــا كلــون الأرقــم

لعبــت بهــا ريــحُ الصبــا فَتَنَكَّــرتْ ... إلا بـقـيَّــةَ نُـؤْيِـهــا الـمُـتَـهَـدِم

دارٌ لبيضــاءِ الـعــوارضِ طَـفْـلَــةٍ ... مهضومـةِ الكشـحين ريَّـا المِعْصِـمِ

(1) **الديوان**: 177، 178 (38: 1، 3).

وقوله[1]:

فظلِلْتَ من فَرْطِ الصَّبابةِ والهوى أعمى الجَلِيَّةِ مِثْلَ فِعلِ الأهيم
لولا تُسَلِّي الهمَّ عنك بِجَسْرَةٍ عيرانةٍ مِثلِ الفَنِيقِ المُكدم
زَيَّافَةٍ بالرَحْلِ صادقةِ السُّرَى خَطَّارَةٍ تَهِص الحَصَى بمُلَثَّمِ

وقوله[2]:

أَهَمَّتْ منك سَلْمَى بانطلاقِ وليس وِصالُ غانيَةٍ بباق
تغيَّرَ عَسْعَسٌ منها فشرقٌ فأينَ من آل سَلْمَاكَ التلاقي
غداة تبسَّمتْ عن ذي غُرُوبٍ لذيذٍ طعمُهُ عَذبِ المَذاق
مُقَلَّدَةٌ سُمُوطًا مِن فَرِيدٍ يَزِينُ الجِيدَ منها والتراقي
هضيمُ الكَشْح ما غُذِيَتْ ببؤس ولا مدَّتْ بِنَاحِيَةِ الرِّياق
على أن قد أُسَلِّي الهمَّ عني بِنَاجِيَةٍ من الأُدْم العتاق
عُذَافِرةٍ يَئِطُّ النِّسْعُ فيها إذا ما خَبَّ رقْراقُ الرِّقاق
مذكَّرَةٍ كأنَّ الرَحْل مِنها على ذي عانةٍ وافي الصِّفاق

ولو أردنا أن نتتبع أمثلة التحديد الوصفي للصورة الكلية في شعر بشر لطال بنا الاستشهاد، إذ إن في كل قصيدة من شعر بشر أمثلة صالحة لذلك.

(1) **الديوان**: 179 (38: 5 ـ 7). **زيافة بالرحل** أي تسرع وتميل به لنشاطها. **تهص الحصى**: أي تكسره. **الملثم**: منسم الناقة الذي لثمته الحجارة فصلب واشتد.

(2) **الديوان**: 161، 162 (34: 1 ـ 8). **الرباق**: جمع ربقة وهي الحبل والحلقة تشد بها البهائم. **يئط النسع**: أي يصوت ويسمع له صرير عند السير. **خبّ**: جرى واضطرب. **الرقراق**: ترقرق السراب وتلألؤه. **الرقاق**: جمع رقة وهي الأرض التي نضب عنها الماء. **ذي عانة**: يريد حمار الوحش. **الصفاق**: الجلد الباطن الذي يلي سواد البطن وهو دون الجلد الذي يسلخ. **وافي الصفاق**: أراد أن ضلوعه طوال جدًّا.

الباب الثاني

موضوعات الصورة

الفصل الأول: الأطلال ورحلة المحبوبة.

الفصل الثاني: رحلة الشاعر.

الفصل الثالث: الفعل الإنساني.

تمهيد:

يقصد بالموضوع هنا المحور الذي تدور حوله الصورة الشعرية، وتنبثق منه، وسنتتبع هذه المحاور بتتبع أجزاء القصيدة عند بشر، تتبعًا يأخذ بعين الاعتبار تكامل هذه الجزئيات، وإفضاء بعضها إلى بعض، فننظر إلى الطلل وديار المحبوبة التي تعمر بحياة أخرى جديدة حين تقفر من الحياة الإنسانية بسبب رحيل المحبوبة، وانقطاع عهده بها، ونستصحب ذلك حين النظر إلى صورة رحلة المحبوبة عبر الصحراء، بكامل حلتها وزينتها، ولا ننساه في تأملنا لعلاقته بالناقة، التي يقطع على ظهرها مجاهل الصحراء، وما يظهره في عالمها من بطولات حيوانية ننتقل منها جميعًا - في الغالب - إلى الفعل البطولي الفردي في فخره بنفسه أو الفعل البطولي الجماعي حين يفخر بقبيلته، أو إلى علاقته بالإنسان الآخر في مواقف الذم والهجاء.

وسندرس في هذا الباب موضوعات الصورة في الفصول التالية:

1) الأطلال ورحلة المحبوبة.

2) رحلة الشاعر.

3) الفعل الإنساني.

الأطلال ورحلة المحبوبة

من بين ست وأربعين قصيدة ومقطوعة وأرجوزة ـ هي مجموع ديوان بشر ـ تبدأ سبع وعشرون قصيدة بذكر المحبوبة وأطلالها ورحلتها: على اختلاف بينها في الإسهاب أو الإجمال[1].

والقصائد الباقية التي لا تبدأ بذكر المحبوبة وأطلالها، منها أربع قصائد في الرثاء هي القصائد رقم: 5، 26، 30، 36 وقد جرت على سنن الشعر العربي في الرثاء، إذ (ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء)[2] ولم يعلم ابن الكلبي مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة[3]:

أَرَثَّ جدِيـدُ الحبـلِ مـن أمِّ مَعْبَـدِ ... بـعـافـيـةٍ وأَخْلَفَـتْ كلَّ مَوعِـد

أما القصائد رقم 9، 17، 22 فهي قصائد يبدو أن بداياتها قد ضاعت، فالقصيدة رقم (9) تبدأ بحرف (الواو) الذي يشير إلى كلام سابق، حيث تبدأ بقوله[4]:

وإنـي لـراج منـك يـا أوس نـعـمـة ... وإنـي لأخـرى منك يـا أوس راهب

---

(1) أخرجنا من هذا الإحصاء القصيدة رقم (6) التي روي منها في الديوان الأبيات التي تذكر المحبوبة والتعلق بها، وذلك لأن الظن يغلب على أنها لمعود الحكماء حيث كانت ضمن قصيدته. (انظر: الأصمعي: عبد الملك بن قريب: **الأصمعيات**: 213 ق 76، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر ـ الطبعة الخامسة. المفضل الضبي: **المفضليات**: 356، 357 ق 105،تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط5).

(2) ابن رشيق: (الحسن بن رشيق): **العمدة** 151/2، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة.

(3) المصدر نفسه: 152.

(4) **الديوان**: 41 (9: 1).

والقصيدة رقم (17) تبدأ بالهجاء والقصيدة رقم (22) تبدأ بالمديح، وهذا خلاف ما عودنا إياه بشر في قصائد مديحه وهجائه.

وتبقى ثلاث أراجيز، وثمان قصائد لا تزيد البقية منها عن خمسة أبيات فقط، مما يرجح ضياع الكثير منها بما في ذلك بداياتها، أو أنها أبيات حملها الرواة عن بشر قبل أن يكتمل وجودها في قصائد كاملة.

ولنا أن نقول بعد ذلك إن البداية بذكر المحبوبة، وما يتعلق بها من الديار والأطلال، وتحديد مسار رحلة الظعن أمر واضح وغالب في شعر بشر، وسنحاول فيما يلي الوقوف عند جزئياته لنتبين صورته في شعره:

أولًا: صورة المكان الخالي من المحبوبة:

يتراءى لنا المكان الذي يندبه بشر، حين يقفر من المحبوبة متشخصًا في اسمه العلم، ولا يذكر في أغلب الأحيان مكانًا واحدًا، وإنما يذكر أمكنة متعددة، يعطف بينها بالفاء، فمن ذلك قوله[1]:

عَفَـا منهـن جِـزْعُ عريتِنـاتٍ فَصَـارةُ فالفَـوارِعُ فالحِسَـاء

ولعل هذه التسمية التي تأتي للأماكن هي جزء مما تبقى من الوجود الإنساني بهذا المكان؛ ذلك أن الإنسان حين سمى المكان قد كان ممتلكًا له، يسرح بين جنباته، ويرتع فيه، أما وقد أقفر من المحبوبة، فقد بقي حاملًا لهذا الوجود المندثر المتمثّل فيما تبقى من رسوم وآثار. ومن هنا فليست الأسماء (مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التي عفى عليها الزمان، قد كانت بالموضع المسمى كذا وكذا، وإنما هي سلاح الإنسان ضد الزمان، وسلاحه ضد الفناء، ينهض بها ليستعيد فيه وجود المكان، ويحقق هو أيضًا تماسكه ونحوًا من وجوده، وليؤكد به معنى الحياة والبقاء، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء[2].

ولذا فإن هذه الأماكن التي يسميها الشاعر تتباعد فيما بينها، ويحتوي وجوده فيها بالتقريب بينها بحرف العطف (الفاء) لأنها مهما تباعدت تعلق بذاكرته، وتحتوي ذكرياته الملتبسة بوجوده الإنساني، في الحب والاستقرار، والعزة والتمكين.

(1) **الديوان**: 2 (1: 8).

(2) محمد صديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال: **مجلة فصول** م 4 ع 2 سنة 1984م، ص 168.

ولو وضح لنا أن هذه المواضع مواضع حقيقية لامرأة حقيقية وأن الشاعر لا يذكرها إلا لأن عهده بالمحبوبة انقطع بها فقط لشرع لنا حينئذ البحث في وجه الترتيب في دلالة هذه الفاء لنتبين هل هي بمنزلة الواو فلا تفيد الترتيب في البقاع ولا في الأمطار[1]، ولذلك يصلح حينئذ أن تكون عاطفة للترتيب بين الأماكن المتباعدة؟ أو أنها تدل على مواضع متعددة داخل الموضع[2].

وحين لم يتضح ذلك، لأننا بصدد مقدمة ذات نسق فني يتكرر في أكثر القصائد، وفي مناسبات مختلفة، ونسلم بالقدرة الخيالية لدى الشاعر التي تستطيع أن تخلع على المرأة آمالًا وهمومًا متباينة، وتنسج من ذلك المكان مأوى لتلك الآمال التي انقطعت، ومثيرًا للهموم التي تكتنف حياته، فإنا سنبحث عن تفسير لهذه الفاء لا يحكمه الواقع الجغرافي لهذه الأماكن وذلك ما ارتآه الدكتور يوسف خليف حين قال: (فظهور الفاء وسيلة للعطف بين هذه المواضع، إنما هو لفتة نفسية بارعة، يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع ـ برغم تباعدها في الواقع ـ متقاربة في نفسه، لأنها تضم بينها المسرح العاطفي الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حية بل دافقة بالحياة، فهي جميعًا يضمها قلبه ويتسع لها، وكأنما قد تلاشت بينها المسافات، وذابت الحواجز، واختفت الحدود. أو ـ إذا استعرنا عبارات النحاة ـ تكون الفاء هنا للتقريب الذهني، فالمواضع متباعدة في الواقع، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها)[3].

ولا شك أن هذه الأمكنة ترتبط ارتباطًا قويًّا بحياة الشاعر وقبيلته، فهي الموطن الذي يحتضن وجوده، ونزعات عواطفه بكل ما فيها من ود وتضحية في سبيلها، وحب للتملك، وحذر من الأعداء، واستطاع الشعر العربي، أن يحمل في تجسدها وتشخصها وتعدادها كل

(1) ابن هشام: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**: 161/1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ مطبعة المدني ـ القاهرة.

(2) التبريزي: الخطيب يحيى بن علي: **شرح القصائد العشر**: 50، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ مكتبة محمد علي صبيح ـ الطبعة الثانية: 1384هـ.

(3) د. يوسف خلف: **دراسات في الشعر الجاهلي**: 127، مكتبة غريب ـ القاهرة 1981م.

ما يثيره ذكرها في الوجدان العربي، وهذا بخلاف ما يراه محمد نجيب البهبيتي، حين يعلق على قول الحارث بن حلزة اليشكري:

بعـد عَهـدٍ لَنـا بِبُرْقـةِ شَـمَّا ءَ فـأدنَـى ديَـارِها الخَلْصَـاءُ
فالمُحَيَّـاةُ فالصِّفَـاحُ فأعنـاقُ فِتـاقٍ فعـاذِبٌ فالـوَفَاء
فريـاضُ القَطَـا فأوديـةُ الشُّـرْ بُـبِ فالشعـبتانِ فالأَبْـلاء

قائلًا: «وإنك لتسمع في شعره الأعلام تتوالى، تشغل البيت والبيتين والثلاثة، وأنت لا تدري لها مدلولًا، وتجد لها من الدلالة الموسيقية، ما يحيل الهمهمة الملفوظة موسيقى بالغة الروعة والجلال»[1].

وحرص بشر على إظهار هذه الفاء، محتوية لهذه الأماكن، ومقيمة للارتباط العاطفي والوجداني بينها، حين يقرنها إلى جانب حرف آخر هو (إلى) ليحتوي بذلك أماكن كثيرة تقع بين ما ذكره بالفاء، وما أنهاه بإلى فمن ذلك قوله[2]:

تغيـرتِ المنـازلُ مـن سُـلِيْمى برامـةَ فالكثيـبِ إلـى بُطـاح
فأجْـزاعُ اللِّـوى فِبَـراقُ خَبْـتٍ عَفَتْهـا المُعْصِفَـاتُ مـن الريـاح

وقوله[3]:

عفـار رسـمٌ بِرامـةَ فالتِّـلاعِ فكُثْبَـانِ الحَفيـرِ إلـى لقَـاعِ
عـفـاهـا كـلُّ هَطَّـالٍ هَزِيـمٍ يُشَـبَّه صَوْتُـهُ صـوتَ اليَـرَاع

ويجسد بشر الطلل حين يضيفه إلى المحبوبة التي يسميها، فنجد أننا أمام تسمية المكان مقترنة باسم الإنسان الآخر، الذي يندب علاقته به، ويعلن عن تصدعها. وأكثر ما يفعل بشر ذلك حين يذكر (ميّة) فمن ذلك قوله[4]:

أطـلالُ ميَّـةَ بـالتِّـلاع فـمِـثْقَـب أضحـت خـلاءً كاطـراد المُذْهَـبِ

---

(1) محمد نجيب البهبيتي: **تاريخ الشعر العربي**: 62.
(2) **الديوان**: 43 (10: 1، 2).
(3) **الديوان**: 109 (23: 1، 2).
(4) **الديوان**: 33 (7: 1).

وقوله(1):

عفــتْ أطــلالُ ميّــةَ بالجَفيــرِ ... فهُضْــبِ الواديــن فبُــرْقِ إيــرِ

وقوله(2):

هــل أنـت علـى أطـلالِ ميـةَ راتـعُ ... بــحوضَى تسـائلْ ربْعَهـا وتُطَالِـعُ

فيتشخص المكان بسبب هذه النسبة، ويحتوي هذا التشخيص أماكن متعددة، ترتبط بهذا الرابط الإنساني، من خلال هذه المرأة التي انقطع عهد الشاعر بها.

ويبدو في الشعر أن المكان قد أقفر بسبب رحيل المحبوبة، أو أن الشاعر قد عاد إليه بعد فترة فلم يجد إلا أطلالها، فيصور خلاء المكان بسبب أنه أقفر منها، فمن ذلك قوله(3):

عفـت مـن سـليمى رامـة فكـثيبها ... وشـطت بهـا عنك النوى وشـعوبها

وقوله(4):

تغــيرتِ المنــازلُ بالكثيــب ... وعفّــى آيَهــا نَسْــجُ الجَنــوب
منــازلُ مــن سُــليمى مُقْفِــراتٌ ... عـفـاهـــا كلُّ هَطّــال سَــكُوب

وأحيانًا يذكر الآل وجارتها، والراحلين معها، فمن ذلك قوله(5):

عفــا رســمٌ برامــةَ فالتِّــلاع ... فكثبــانِ الحفيــرِ إلــى لقَــاع
عفاهـــا كلُّ هـطَّـــال هـزيـــمٍ ... يشــبه صوتُــهُ صــوتَ اليَــرَاع
دِيَـارٌ أقـفَـرَتْ مــن آلِ سَـلْمــى ... رَعَـى سـلمى بِحُسْـنِ الوَصْـلِ راع

وقوله(6):

إنَّ الـفــؤاد بـــآلَ كَبْشَــةَ مُدْنَــفُ ... قَطَـعَ القرينـةَ غُـدْوَةً مــن تَأَلَـف

---

(1) الديوان: 94 (18: 1).
(2) الديوان: 113 (24: 1).
(3) الديوان: 13 (3: 1).
(4) الديوان: 20 (4: 1، 2).
(5) الديوان: 109 (23: 1 ـ 3).
(6) الديوان: 52 (31: 1، 2).

فكــأن أَطــلالًا وبـاقــيَ دِمْنَــةٍ بجَــدُودَ ألــواحٌ عليهــا الزُّخــرف

وقوله[1]:

أمــن ليلــى وجارتِهــا تــروح وليـــس لحاجــةٍ منــه مُريـــح

ومع أن الشاعر الجاهلي يضعك أمام هذه الرحلة التي يندبها، لا يقف بنا على مسبباتها، و«لا يذكر لنا بداية من أين أتى ولا أين مقصده، وكل ما نعلمه أنه يقف على هذا المنزل الدارس يبكي وكأنما لا يوجد شاغل له سوى هذا المطلب»[2]. وهذا ما نجده لدى بشر في قوله[3]:

ولــم تَغْلَــم ببيْــنِ الحــيِّ حتــى أتـــاك بـــه غُــدَافِــيٌّ فـصيـــح

حيث تراه يجسد المفاجأة هنا ويقرنها بالشؤم والنذير عن طريق رمز من رموز البين والشؤم. ونراه يصرح بالارتياع من أمر الرحيل في قوله[4]:

ألا ظَعَــنَ الخليــطُ غَــداةَ رِيعــوا بِشَـــبْوَةَ فالمَطِــيُّ بنــا خضــوع

أجــدَّ البيْــنُ فاحتملــوا سِــرَاعًا فـمـــا بالــدار إذ ظعنــوا كَتيــع

ونجد قرائن لهذه المفاجأة لدى غيره من الشعراء الجاهليين، حيث يضعون السامع أمام الرعب والارتباك الذي يحدثه هذا البين المفاجئ، فمن ذلك قول زهير[5]:

بــان الخليــطُ ولـم يـأووا لمـن تركـوا وزودوك اشتيــاقًــا أَيَّــةً سَلكـــوا

ردّ القِيـانُ جِمـالَ الحـيِّ فاحْتَمَلُـوا إلــى الـظـهـيــرةِ أمــرٌ بَينَهـم لَبِـك

مــا إن يــكادُ يخلِّيهــم لِوُجهتِهــم تخالُــجُ الأمــر إن الأمــر مشــتَرَكُ

وقول علقمة بن عبدة[6]:

(1) **الديوان**: 49 (11: 1).

(2) د. ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**: 130، مكتبة الشباب بالقاهرة ـ 1986م.

(3) **الديوان**: 49 (11: 3).

(4) **الديوان**: 129 (27/ 1، 2).

(5) شعره: 78.

(6) البطليوسي: أبو بكر عاصم بن أيوب: **شرح الأشعار الستة الجاهلية**: 522/1، تحقيق ناصيف سليمان عواد ـ نشر وزارة الثقافة العراقية، وفيه **التزيديات**: ثياب منسوبة إلى تزيد بن الحاف بن قضاعة، وقال الأصمعي: التزيديات: هوادج. **ومعكوم**: مشدود.

لـم أدرِ بالبيـن حتـى أَزْمَعـوا ظَعَنـا ... كـلُّ الـجِمال قبيلَ الصبحِ مزمـومُ
ردّ الإِمـاءُ جمـالَ الحـيِّ فاحتملـوا ... فـكـلـهـا بـالـتَّـزِيدِيَّاتِ مـعكومُ

ويقف قيس بن الخطيم أمام هذه المفاجأة، ولكنه لا يذكر سببًا محددًا لهذا السفر حين يقول:

ردّ الخليـطُ الجمـالَ فانقضبـا ... وقَطَّعـوا مـن وصالِـك السـبَبا
قـادتْهُـمُ لـلـفِـراق شِـاطنَةٌ ... فَشَـطَّ وَلْـيُ الحَبيـبِ فاغْتَرَبـا
لـم أدْرِ قبـلَ النَّـوى بِبَيْنِهِـمُ ... حتّـى استـطارت عَصاهُمُ شُعَبَا[1]

وقد ذكر بعض الباحثين قديمًا وحديثًا أن السبب الرئيسي في ذلك الجدب الذي يدفعهم إلى طلب الماء والكلأ، فمن هؤلاء الدكتور علي الجندي الذي يقول[2]: (ولعل مسيرة القبائل إلى مواطن الكلأ في المرتبع وإقامتهم فيها ما دام العشب هناك، وارتحالهم عنها بعد انتهائه إلى منازلهم الأصلية، كانت السبب فيما تردد ذكره في افتتاحيات القصائد الجاهلية) ثم يقول: وقد ورد في الشعر الجاهلي وتعليقات الباحثين عليها ما يؤيد ذلك، من ذلك مثلًا ما يقول الأعلم الشنتمري في شرحه لبيتي امرئ القيس:

فلله عَيْنـا مـن رَأى مـن تَـفَـرُّقٍ ... أشـتَّ وأنـأى مـن فِـرَاق المُحَصَّب
فريقـان منهـم جـازِعٌ بطـنَ نَخْلـةٍ ... وآخَـرُ منهـم قاطِـعٌ نَجْـدَ كَبْكَـب

فهو يقول: (تفرق القوم فرقتين، فمنهم من أخذ سفلًا، ومنهم من أخذ علوًا، وإنما يعني افتراق الحيين بعد انقضاء المرتبع الذي كان يجمعهم، فيلقى من كان يحب، ورجوع كل حيّ إلى مائه وموضع إقامته).

ولكن الدكتور الجندي لا يعتبر ذلك سببًا في كل الرحلات التي ذكرها الشعراء، وإنما يعتبره المنبع الذي نبع منه ذلك التقليد حيث يقول: (ولعلّ افتتاحيات القصائد في الشعر الجاهلي يعبر فيها حقيقة عما حدث فعلًا في رحلات الرعي، أو لعله كان في بدء الأمر حقيقة واقعة تحدث عنها الشعراء الأوائل، حينما كانت القبائل تبحث عن مكان ملائم تتخذه

(1) قيس بن الخطيم: **ديوانه**: ق14: 171، 173، تحقيق: دكتور ناصر الدين الأسد ـ دار صادر ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1387هـ / 1967م. وفيه: شاطنة: أي سفر بعيد.
(2) د. علي الجندي: **في تاريخ الأدب الجاهلي**: 51 ، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

منزلًا دائمًا لها، فكانت تقضي في مكان أو أمكنة بعض الوقت، ثم ترحل إلى أن وجدت كل منها مكانًا يحقق رغباتها، فاتخذته لها منزلًا وديارًا)[1].

وإلى مثل هذا أشار الدكتور صلاح عبد الحافظ بقوله :(وقد نبع هذا التقليد من طبيعة البيئة العربية، فالارتحال طلبًا لمواقع المياه والكلأ، كان يفرض على قوم هذه المحبوبة مغادرة مكانهم الذي كان مسرحًا للعشق والهوى بين الفتاة تلك وبين هذا العاشق الذي شعر بأن قومها يعدون العدة للرحيل، فيأخذ في المراقبة)[2].

ويذكر الشاعر في ثنايا وصفه للأطلال خصوبتها، وما يطرأ عليها من سحاب هطال، وما يرتع في مرابعها الخصبة من البقر والغزلان والنعام، فمن ذلك قول بشر[3]:

إن الفـؤادَ بـآلَ كَبْشَــة مُـدْنَــفُ ... قَطَـع القرينـةَ غُـدْوَةً مـن تَألـف

فـكأنَّ أَطْـلَالًا وبـاقِـيَ دَمْـنـة ... بِجَـدُودَ ألـواحٌ عليهـا الزخـرف

فَجُمـادِ ذي بَهْـدَى فَجَـوِّ ظُلامَـةٍ ... عُرِّيـنَ ليـس بِهـن عيـنَ تَطْـرِفُ

إلا الجـآذرَ تمتـري بأنـوفِهـا ... عُـوذًا إذا تَلَـعَ النهـارُ تَعَطَّـفُ

حـمَّ القـوادِم مـا يَعُـرُّ ضُرُوعَهـا ... حلـبُ الأَكُـفِّ لهـا قـرارٌ مُؤْنِـفُ

فنجد أن بشرًا هنا يندب إقفار هذا المكان من الحياة الإنسانية في الوقت الذي يعج فيه هذا المكان بالحياة الحيوانية غير المستأنسة. ويقف الشاعر طويلًا عند صورة الرضاع وقفة يتأمل فيها امتداد أسباب الحياة لهذه الحيوانات حين يتأمل حركة صغار بقر الوحش، وما يتم بينها وبين أمهاتها من حالات الحنو والدلال، وما تعيشه من حال أمن وخصوبة عيش.

والمفارقة التي نراها هنا أن هذا المكان الذي أقفر من الحياة الإنسانية أصبح مليئًا ببقر الوحش، التي وجدت من خصوبة هذا المكان وأمنه، ما جعلها تقبل على الحياة جذلة فرحة تعيش أروع حالات الحب والتعلق بالحياة.

---

(1) د. علي الجندي: **في تاريخ الأدب الجاهلي**: 52.

(2) د. صلاح عبد الحافظ: **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره**: دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1983م: 287/1.

(3) **الديوان**: 152 ـ 153 (31: 1 ـ 5).

وإمعانًا من الشاعر في التأكيد على إبعاده الحياة الإنسانية عن هذا المكان، نجده يصفه بالأنفة حين يقول: (لها قرار مؤنف) لتوحي الجملة حينئذ بخصوبة المكان وامتناعه على غير هذه البقر، وذلك لأن من معاني (الأنف) امتناعه على الرعي وإخصابه بالنبات[1]. ونجده يقول: (ما يعر ضروعها حلب الأكف) وقد كان يكفي أن يذكر البقر الوحشية لنعرف أنها لا تحلب، لكنه ذكر ذلك إمعانًا في بعد الحياة الإنسانية التي تسيطر على أفكاره ومشاعره، وتأكيدًا لما ذكره سابقًا من أنه ليس بهذا المكان (عين تطرف) إلا هذه الجآذر.

وهكذا نرى أن الشاعر يؤرقه في وقوفه على الطلل خلوه من حياة الإنسان التي لا يبقى بها منه إلا آثار مفزعة شاهدة على الخراب ومجاهدة عوامل الطبيعة كرسم الدار، والنؤى الذي لا يكاد يعرف، والأثافي التي تعج بعلامات الفناء.

أما ما يحدث هذا التغيير فقد ألحّ بشر، وغيره من الشعراء الجاهليين على شيئين اثنين هما الريح والمطر. فيقول بشر في رسم صورة الريح وتلاعبها بالمكان[2]:

عفتْ أطلالُ ميةَ بالجفير ... فهُضبِ الواديين فبُرقِ إِير

تلاعبتِ الرياحُ الهُوجُ منها ... بذي حُرُضٍ معالِمَ للبصير

وجرّ الرامساتُ بها ذُيولًا ... كأن شمالَها بعد الدَّبور

رمادٌ بين أَظْآرٍ ثلاثٍ ... كما وُشِمَ الرواهشُ بالنؤُور

فالشاعر يقف بنا وقفة متأنية على الأثر الذي تحدثه هذه الريح بالمكان، حيث تلاعبت الرياح، ودرست آثار المنزل ومعالمه، ونلحظ أن الشاعر يشخص فعل الريح في تقابلها، وفي تلاعبها، وفي تيهها وجرّها الذيل، وحين يقول :(كأن شمالها بعد الدبور) فإني أظنه يجسد تعاقب الشمال بعد الدبور، أي ما إن ينتهي هبوب الدبور حتى تأتي الشمال، وإذا صح هذا الظن فإنه ينفي عن بشر العيب الذي ألحقه به ابن طباطبا حين عدّ قوله:

وجرّ الرامسات بها ذيولًا ... كأن شمالها بعد الدبور

رماد بين أظآر ثلاث ... كما وشم الرواهش بالنؤور

---

(1) **لسان العرب**: أنف.

(2) **الديوان**: 94، 95 (18: 1 ـ 1).

من التشبيهات البعيدة (الغلو) التي لم يلطف أصحابها فيها ولم يخرج كلامهم في العبارة عنها سلسًا سهلًا لأنه يرى أنه شبه الشمال والدبور بالرماد[1]. وقد نقل ذلك عنه المرزباني[2]، وأبو هلال العسكري[3].

وأظن أن البيت الثاني منهما مستقل عن البيت السابق بصورة جزئية جديدة تتكامل مع الصورة السابقة، والكلام فيه مستأنف، فهو يشبه الرماد بين الأثافي الثلاث بصورة الوشم المعالج بدخان الشحم، أي إن الرماد قد اختفت صورته الأولى، وأضحى بفعل الزمن معالم بين هذه الأثافي كنقط الوشم.

ونلحظ من خلال الصورة السابقة أن صورة العطف والحنان واستمرار الحياة وبهجتها تسيطر على ذهن الشاعر ومشاعره حين يعيد إلى إصباغها على ما فقد وذبل وتلاشى، فنجد العطف واستدرار اللبن والوشم والذيل الذي يوحي بالزينة والتبختر حين ذكر الروامس وذلك كما في قول النابغة[4]:

كأنَّ مَجَـرَّ الـرامسـاتِ ذيولَهـا   عليـه حَصيـرٌ نَمَّقَتْـهُ الصوامِـعُ

وقول عبد الله بن سلمة[5]:

وكأنّمـا جَـرُّ الـروامـسِ ذيلَـهـا   فـي صحنِهـا المعفـوِّ ذيـلُ عـروس

ومن الصور التي ذكر فيها بشر أثر الريح قوله[6]:

لمـن الديـارُ غشـيتَها بالأَنْعَـمُ   تبـدو معالِمُهـا كلـونِ الأَرقَـمِ
لعبـتْ بهـا ريـحُ الصِّبـا فَتَنكَّـرتْ   إلا بـقـيـةَ نـؤيِـهـا الـمُـتَـهَـدِّم

فهو يذكر هنا لعب الريح، ذلك اللعب الذي وقف عنده وقفة متأنية في الصورة السابقة، وهذا اللعب الذي يذكره للريح يهز السامع عندما يتذكر المكان بحياته الآنسة، وما يتم فيها من

(1) ابن طباطبا: محمد بن أحمد: **عيار الشعر**: 93، 94.
(2) المرزباني: **الموشح**: 130، 131.
(3) أبو هلال العسكري: **الصناعتين**: 260.
(4) النابغة الذبياني: **ديوانه**: 31 ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ، مصر.
(5) **المفضليات**: 106.
(6) **الديوان**: 177 (38: 1، 2).

أشواق ولعب، ذلك الأمر الذي أرق بشرًا وأفصح عنه بقوله[1]:

تناهيتَ عن ذِكْرِ الصبابةِ فاحكمِ ... وما طربي ذِكْرا الرَسْمٍ بِسَمْسَمِ
منازلُ من حيٍّ عَفَت بعد مَلْعَبٍ ... ونُؤْيٌ كحوض الجِرْبَةِ المُتَهدِّم

وأما المطر فقد وقف عنده وقفات يغلب عليها الإيحاز، فمن ذلك قوله[2]:

هل للحليمِ على ما فات من أسفِ ... أم هل لِعيشٍ مَضَى في الدَّهرِ من خَلَفِ
وما تذكَّرُ من سلمى وقد شَحَطَت ... في رَسْمِ دَارٍ ونُؤْيٍ غيرِ مُعْتَرَف
جادتْ له الدَّلوُ والشعرَى ونؤُهُما ... بكلِّ أسحمَ داني الوَدْقِ مُرْتَجِف
وقد غشيتَ لها أطلالَ منزلةٍ ... قَصْرًا بِرامَةَ والوادي ولمْ تَقِف
كأنَّ سلمى غداةَ البين إِذْ رحلتْ ... لم تشتُ جاذلةٌ فيها ولم تَصِف

وفي هذا النص نجد أن الشاعر يعود إلى المكان الذي رحلت منه المحبوبة فيقف على خصبه وما حلّ به من أمطار يذكرها الشاعر بلغة نحس بامتنانه بها، حيث يذكر المطر بلفظ (جادت) ويُسمّي برجي النوء، ويعطف على ذلك بقوله (ونؤهما) مما يشعرنا بغبطته إزاء هذا المطر.

وفي البيت الأخير يجسد النص تعلق إنسانية المكان بالمحبوبة، فكأنه إذا أقفر منها، لم يكن ليهب الفرح والجذل لأي إنسان في أي زمن، فكأن حركة الزمن المرتبطة بالإنسان تتوقف، لتقوم بعد ذلك حركة أخرى للزمن تهب الخصب والنماء لغير الحياة الإنسانية، وهذا نستتنجه من خلال الجمع بين الصورة التي يحملها هذا البيت والصورة السابقة له، إذ في الصورة السابقة مطر أسحم دان ودقه تجود به الدلو والشعرى، وفي هذه الصورة يتبين لنا أن المطر لا يخصب حياة للإنسان الذي ارتبط وجوده في المكان بوجود المحبوبة.

ومن هذه الوقفات التي يذكر فيها تغيير المطر لصورة المكان قوله[3]:

عفا رَسْمٌ بِرامةَ فالتِّلاع ... فكثبانِ الحفيرِ إلى لقَاع

(1) **الديوان**: 192 (40: 1).
(2) **الديوان**: 157، 58 (32: 1 ـ 5).
(3) **الديوان**: 109 (23: 1 ـ 5). **اليراع**: مزمار الراعي. وفي البيت الثاني: إقواء.

فجنبِ عُنَيزةٍ فذواتِ خَيْمٍ بها الغزلانُ والبقرُ الرتاعُ
عَفَاها كلُّ هطَّالٍ هزيمٍ يشبَّهُ صوتُهُ صوتَ اليَرَاع
وقفتُ بِها أسائِلُها طويلًا وما فيها مجاوَبَةٌ لداع
تَحَمَّلَ أهلُها منها فبانُوا فأبكتني منازلُ للرواع

فهو هنا يذكر المنزل الذي عفا ودرس، ويذكر أن الذي عفاه وغيره هذا الهطال الهزيم، الذي أخصب الأرض وجعلها مرتعًا للغزلان والبقر، في حين أقفرت الأرض من الإنسان وأي صدى له، (وما فيها مجاوبة لداع). فلم يجد بدًّا من البكاء الذي تثيره هذه المنازل الخربة وما فيها من روع.

ولقد جمع بشر بين المطر والريح في إحداث التغيير في قوله[1]:

تغيرتِ المنازلُ بالكثيبِ وعفَّى أيَها نَسْجُ الجَنُوب
منازلُ من سُلَيْمى مُقْفِرات عَفَاها كلُّ هطَّالٍ سَكُوب

وإذا كان بشر في الصور السابقة يذكر الريح والمطر وأثرهما في التغيير، فإنه في كثير من الأحيان لا يذكر إلا التغيير وما يحل بهذه الدار من حياة أخرى فمن ذلك قوله[2]:

أيُّ المنازلِ بعد الحيِّ تَعْتَرِفُ أم ما صِبَاك وقد حُكِّمت مُطَّرَفُ
أم ما بُكاؤُكَ في دارٍ عَهِدتَ بها عَهدًا، فأخلَفَ، أمْ في أيِهّا تَقِفُ
كأنها بعدَ عهدِ العاهدين بها بَيْنَ الذَّنوب وَحزْمَيْ واجفٍ صُحُف
أضحتْ خلاءً قِفَارًا لا أنيسَ بها إلا الجوازئَ والظِّلمانَ تَخْتَلف

ولقد شبه بشر الأطلال في الأبيات السابقة بالصحف، وشبهها كذلك بألواح الكتابة المزخرفة في قوله[3]:

فكأنَّ أطلالًا وباقِيَ دِمْنَةٍ بجَدُودَ ألواحٌ عليها الزخرف

(1) **الديوان:** 20 (4: 1، 2).
(2) **الديوان:** 137 (28: 1 ـ 4).
(3) **الديوان:** 152 (31: 2).

ونلاحظ أن بشرًا لم يقف في تشبيه الطلل بالصحف والكتابة الوقفة المتأنية التي وقفها غيره من الشعراء الجاهليين، مثل ثعلبة بن عمرو العبدي الذي يقول[1]:

لمن دِمَنٌ كأنهنَّ صحائفُ ... قِفَارٌ خلا منها الكثيبُ فواجفُ

فما أَحْدَثَتْ فيها العُهودُ كأنما ... تلَعَّبُ بالسُّمَانِ فيها الزَّخارِف

أَكَبَّ عليها كاتِبٌ بِدَوَاتِه ... يُقيمُ يديه تارةً ويُخالِف

رَجَا صُنعَه ما كان يَصنَع ساجيًا ... ويرفَعُ عينيه عن الصنعِ طارفُ

وسلامة بن جندل الذي قال[2]:

لِمَن طَلَلٌ مِثْلُ الكتابِ المُنَمَّقِ ... خلا عهدُه بين الصُّلَيْب فمُطْرِقِ

أكبَّ عليه كاتبٌ بِدَوَاتِه ... وحادِثُهُ في العين جِدَّةُ مُهْرَقِ

ومعاوية بن مالك (معوّد الحكماء) حين يقول[3]:

فإنَّ لَها منازلَ خاوياتٍ ... على نَمْلَى وَقَفْتُ بها الرِّكابا

من الأجزاعِ أسفلَ من نُمَيْلٍ ... كما رَجَّعْت بالقلم الكتابا

كتابَ مُحَبِّر هاجٍ بصيرٍ ... يُنَمِّقُه وحاذَر أَنْ يُعَابا

ويلتفت بشر إلى الزينة وإلى التلون في الديار فهو يشبهها حينًا بلون الأرقم[4]:

لمن الديارُ غشيتَها بالأَنْعَمُ ... تبدو معالِمُها كلون الأَرْقَم

وحينًا يشبهها باطراد المذهب[5]:

أطلالُ ميَّةَ بالتّلاع فَمِثْقَب ... أضحتْ خلاءً كاطراد المُذْهَبِ

---

(1) **المفضليات**: ق 74: 281.

(2) **الأصمعيات**: ق 42: 132. **وحادثة**: جديدة. كأنه يجدد في عينيه. **المهرق**: الصحيفة.

(3) **الأصمعيات**: ق 76: 213. وانظر **المفضليات**: ق 105: 357، 358.

(4) **الديوان**: 77 (38: 1).

(5) **الديوان**: 33 (7: 1). أما اطراد المُذهب: فقد قال فيه ابن السكيت في قول قيس بن الخطيم «أتعرف رسمًا كاطراد المذاهب» ـ **المذاهب**: جلود كانت تُذَهَّب، واحدها مُذْهَب، تجعل فيه خطوط مُذَهَّبة فيرى بعضها في إثر بعض فكأنها متتابعة (**لسان العرب**: ذهب).

وحينًا تتراءى له كأنها وشام[1]:

غشـيتَ لليلـى بِشَـرْقٍ مُـقَـامًـا فهـاجَ لـك الرسـمُ منهـا سَـقَاما
بسِـقْطِ الكثيـبِ إلـى عَسْـعَسٍ تـخـالُ منـازلَ ليلـى وِشَـاما

فتلاحظ أن الشعر يجسد هذه البقايا المتبقية في خياله بالألوان الزاهية الواضحة، كأنه حين يفعل ذلك، يجسّد فيها الفعل الإنساني في التزيين الظاهر في الكتابة المزخرفة، والجلود، والوشم والرقمة، فالديار وإن خلت من وجود الإنسان، فإن هذا الوجود ما يزال يلح في حضوره على ذهن الشاعر، فجعل هذه البقايا مرتبطة بالفعل الإنسان وباللون الجميل الواضح.

والتفت إلى الأثر المتبقي في الأثافي، فوقف عند لونها مجسدًا إياه باللون (الأسفع) إلى مخيلة الإنسان، وقارنًا ذلك بالطائر الذي اشتهر بذلك اللون وهو الحمام.

كأنَّ خوالـدا فـي الـدار سُـفْعَا بِعَرْصَتِـهـا حَمَامـاتٌ وُقُـوع[2]

ومن الممكن أن نقول: إن الشاعر الجاهلي يقف على الطلل وقد احتدمت فيه رؤيتان: الماضي بعشقه ولهوه، والحاضر الذي تحوّل إلى أطلال دارسة، وما بين هاتين الرؤيتين خرج الطلل يجسد شعور الحاضر بالفجيعة، وحاملًا من الماضي ما استمر على بقاء الزمن من الفعل الإنساني ابتداء بذكرى الحب واسم المحبوبة، وتسمية الطلل، وانتهاء برموز الفعل الإنساني التي قرنها بهذه الأطلال في اللون والكتابة والزينة، وكأن هذه الأشياء إذا زالت فإنها تمحى في عالم الضرورة والمنفعة، وتبقى في عالم الخيال والوجدان يصنع الإنسان وجودها ويلونه.

ثانيًا ــ صورة المحبوبة المفارقة وصورة الشاعر إزاء ذلك:

آثرت هنا أن أقرن هذين الموضوعين إلى بعضهما، لأنهما لا ينفكان، فصورة المحبوبة المفارقة أمر يضعه الشاعر أمامنا فجأة، وما يحدث له من لوعة يتأملها الشاعر، ويجسدها بصور متعددة هي الأثر الذي يحدثه هذا الفراق.

---

(1) **الديوان**: 186 (39: 1، 2).
(2) **الديوان**: 130 (27: 6).

ولا يحدثنا بشر بن أبي خازم الأسدي إلا عن محبوبة راحلة، عزمت على ذلك، فلا بدَّ له من التسلي عنها، وتخفيف شدة ذلك العناء الذي جسده بشر في مثل قوله[1]:

تَعَنَّى القلبَ من سلمى عَنَاءُ ... فما للقلب مذ بانوا شِفَاء

حيث نراه يلح على العناء في الفعل (تعنى) وفي المصدر «عناء» ثم لا يجعله عناء نتأمل أثره، بل يقدم لنا النتيجة الحاسمة في مرض القلب واليأس من شفائه.

ولقد جسد ذلك أيضًا في قوله[2]:

تَعنَّاك نَصْبٌ من أميمةَ مُنْصِبُ ... كذي الشوق لما يَسْلَه وسيذْهَبُ

حيث جسد العناء في (تعناك) ليقيم من (تعنى) التعب المتمثل في كلمة (نصب) التي يأتي تنكيرها دالًّا على اتساع هذا الشقاء وتنوعه. وحين يقيم اسم الفاعل (منصب) نلاحظ إصراره على إبراز حدث الفعل تعنى، وإيضاح استمراره وتجدده. الذي دل عليه أيضًا بلفظة (تعنى) حين جاءت مقترنة بالحضور والتجدد بحرف المضارعة (التاء) وبالتضعيف.

ولقد وقف بشر أمام الراحلين يجسد رحلتهم ويتأمل ملابسهم ويتابع طريقهم حتى تراه أحيانًا حاديًا للرحلة، فمن ذلك قوله[3]:

أَلا بانَ الخلِيطُ ولم يُزَارُوا ... وقلبُك في الظعائن مُسْتَعار

أُسائِلُ صاحبي وَلَقد أُرَاني ... بصيرًا بالظعائن حيثُ صاروا

تؤمُ بها الحُدَاةُ مياهَ نَخْلٍ ... وفيها عَنْ أبَانَيْنِ ازْوِرار

فلأْيًا ما قَصَرْتُ الطَّرف عنهم ... بقانيةٍ وقد تَلَع النهار

بليلٍ ما أَتيْن على أَرُومٍ ... وشَابَةَ عن شَمائِلها تِعار

فهو بعد أن وضعنا أمام البين، وشدة تعلقه بالخليط، نراه يبدأ في رسم الصورة لرحلتهم،

(1) **الديوان**: 1 (1: 1).

(2) **الديوان**: 7 (102).

(3) **الديوان**: 61 (15: 1–6). **أبانان**: جبلان وهما أبان وسلمى، فغلبوا أبانان في التثنية كما قالوا العمرين يعنون أبا بكر وعمر. وفي **الاختيارين** (594) قال الأصمعي: أبان الأسود وأبان الأبيض. **ولأيًا**: بطيئًا يقال التأت على الحاجة إذا أبطأت.

تلك الصورة التي تبدأ حين يقيم خط هذه الرحلة في بصره ورؤيته، أينما صاروا وحلوا:

أسـائل صاحبـي ولقـد أرانـي بصيـرًا بالظعائـن حيـث صـاروا

وهذا التبصر سنة في شعر بعض الشعراء، حين يتتبعون الرحلة، فمن ذلك قول امرئ القيس[1]:

تَبَصَّـر خليلـي هَـلْ تـرى من ظعائنٍ سـوالـكَ نَقْبًا بَينَ حَزْمي شَـعَبْعَب

وقول زهير[2]:

تَبَصَّـر خليلـي هـلْ تـرى من ظَعَائنٍ تـحمَّلْـن بالعليـاءِ من فـوقِ جُرْثُم

وإذا كان امرؤ القيس وزهير قد أمرا خليليهما بالتبصر، فإن بشرًا قد أمره بالتبين أيضًا في قوله[3]:

تبيـن خليلـي هـل تـرى من ظعائـن غـرائـر أبكـار بـبرقـة ثـمـثـم

لكنه في رائيته السابقة، قد حلّ كثافة هذه الصورة التي نقف فيها على الأمر بالتبصر. لقد وقف الدكتور مصطفى ناصف عند هذا التبصر فرأى أنه وإن اختلط بالحزن والإشفاق أقرب إلى النور والتفتح والإشراق، وأنه اتجاه إلى إعمال القلب المرتبط بعاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسؤولية الموقف[4].

ولكن هذا لا دليل عليه من النص، إذ ما نجده ظعائن راحلة، وتتبع لها بالبصر وبالقلب، ثم تعز للشاعر، ورحلة على ناقته، فلا مكان للنور والتفتح والإشراق، وإنما هو إعمال القلب ودعوة لجمع التفكير والتدبر في هذه الرحلة، وما تترك في القلب وما ينبغي فعله إزاء ذلك.

ثم يعدد بشر المواضع التي تسلكها هذه الرحلة، فيرصد ما تحل به، وما تزور عنه، وتوقيت ذلك. ولا يسير هذا التعداد على وتيرة واحدة، بل يقطعه الشاعر أحيانًا فجأة، لينبئنا

---

(1) البطليوسي: **شرح الأشعار الستة الجاهلية**: 155/1.

(2) شعره: 11.

(3) **الديوان**: 193 (40: 4).

(4) د. مصطفى ناصف: **قراءة ثانية لشعرنا القديم**: 63، دار الأندلس ـ بيروت ـ الطبعة الثانية: 1401هـ/ 1981م.

عن مشاعره، كما فعل حين ذكر حذره وشدة تتبعه بين المواضع حين قال[1]:

تَــؤُمُ بهــا الحــداةُ ميــاهَ نَخْــلٍ   وفـيـهـــا عـــن أبَانَــيْنِ ازورار
أحـــاذرُ أن تبيـــن بنـــو عُقَيــلٍ   بجارتِنـــا فقـــد حُـــقَّ الحِـــذار
فلأْيًــا مــا قَصَــرْت الطـرف عنهـم   بـقـانـيــةٍ وقــد تَـلَــع الـنـهـــار

ولقد تأمل بشر منظر الراحلين، فتأمل زينتهن وحللهن فقال[2]:

كأنَّ علــى الحُــدوجِ مُخَــدَّراتٍ   دُمَــى صنعــاءَ خُــطَّ لهــا مِثــالُ

وقال[3]:

تبيـن خليلـي هـل ترى مـن ظعائـنٍ   غـرائِــرَ أبـكــارٍ بِـبُـرقَــةِ ثَـمْـثَــم
دعاهــنَّ رِدْفِــي فارعويــنَ لصوتِــه   فيـــا لــكِ بُعــدا نظــرةً مــن مُكَلِّــم
عَليهِــنَّ أَمْثــالٌ خُــدَارى وفــوقَــها   مــن الرِّيْــطِ والرَّقْــمِ التهاويــلُ كالدَّم

حيث نلاحظ أن هذه الهوادج قد حملت هؤلاء النسوة المخدرات اللاتي أخذ يذكر ـ بصورة عامة ـ زينتهن حين يشبه ذلك بدمى صنعاء، أو بذكر الريط والرقم والتهاويل.

وحين يشير بشر إلى الزينة والحلي فإنه لا يخرج بذلك عن سنن الشعر الجاهلي، الذي قد نجد عند بعض شعرائه تفصيلًا لهذه الصورة التي أجملها بشر، فمن ذلك قول الأعشى[4]:

خَاشِــعاتٍ يُظهِــرن أَكْسِــيَةَ الخــ   ـــزِّ ويـبـطّـــن دونَهـــا بشُــغُوف
وحشْــن الـجـمـــال يســهكن بالبــا   غِــزِ والأُرجــوان خَمْــلَ القطيــفِ

(1) **الديوان**: 62 (15: 2 ـ 5).
(2) **الديوان**: 167 (35: 3).
(3) **الديوان**: 193 (40: 1 ـ 3). وفي حاشيته (**الأمثال**: نراها بمعنى مفارش الصوف الملونة واحدها مثال. **والخدارى**: نرى أنه جمع خدارى أي الأسود ولم تذكر كتب اللغة هذا الجمع). وقد يكون معنى أمثال: أي نساء يشبه بعضهن بعضًا. وقد تكون خُدارى: بمعنى مُخَدَّرات. **الريط**: جمع رَيْطة وهي الملاءة أو الثوب اللين الرقيق. **والرقم**: خزّ موشى. **والتهاويل**: ما على الهوادج من الصوف الأحمر والأخضر والأصفر واحدها تهويل وتهوال.
(4) الأعشى: **ديوانه**: 313 تحقيق د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، مصر، 1950م.
يسهكن: يسحقن. **الباغز**: من ثياب الخز. **الخمل**: الوبر وجاء في اللسان عقب البيت الثاني: (أراد أنهن يطأن خمل القطائف حتى يتحاتّ الخمل). **اللسان**: سهك.

وقول المثقب العبدي[1]:

ظَهَــرنَ بِكِلَّـــةٍ وسَـــدَلْن رَقْمَـــا وثَقَّبْـــن الوَصَـــاوصَ للعـــيون
أريـــن محاسِـــنًا، وكنـــنَّ أُخـــرى مـــن الدِّيبـــاجِ والبَشَـــرِ المصـــونِ
ومـــن ذهـــبٍ يلـــوحُ علـــى تريـــبٍ كَلَـــونِ العـــاجِ ليـــس بـــذي غُضُـــون
وهـــنَّ علـــى الظِّـــلامِ مُطَلَّبَـــاتٌ طـــويـــلاتُ الذوائـــبِ والقـــرون

وقد وقف الدكتور نصرت عبد الرحمن عند ظاهرة وصف الراحلين ببهاء الحلة وعزتها فقال: (ولا أدري إذا كانت عادة العرب أن يخرجوا من ديارهم بأبهى حللهم، وإذا كانت عادة النساء الجاهليات أن يرحلن متطيبات متحليات، فما من قوم تجدب ديارهم وتمحل وتمر بهم أيام عجاف يعز فيها القوت، فتهزل الأجساد وتذوي، يخرجون من هذه الديار متعطرين متحلين.

هل يهون الوطن على العرب في الجاهلية حتى يفارقوه سعداء، أو يرحلوا عنه كأنهم ذاهبون إلى عرس، وإذا كان الوطن رخيصًا إلى هذا الحد فلمَ وقف الشاعر على الأطلال، ولمَ بكى عليها وهي خراب)[2]. وحاول أن يجد لذلك تفسيرًا استمده من معتقدات الجاهليين وأساطيرهم، حيث رأى أن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم، ورحلتها في الصيف والخريف والشتاء والربيع. فالشمس المعبودة هي التي تجود، وهي التي ترحل بأثواب أنطاكية وكلل وردية، وحلل ذهبية ولؤلؤية ومرجانية، ولهذا لا يؤثر فيها جدب الأرض لأنها هي التي تمنح الخصب[3].

(1) **ديوان المثقب العبدي**: 156 ـ 160، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة: 1391هـ / 1971م.
الكلّة: ما يرى على الهودج وهو شبيه بالستور. والرقم قال الأنباري: من ثياب اليمن تلبسه الهوادج. **الوصاوص**: ثقب البراقع إذا كانت صغارًا. وقيل هي البراقع. **تريب**: عظام الصدر. **ليس بذي غضون**: أي ليس متخدد. **وهم على الظلام مُطَلَّبَاتٌ**: أي هن على ظلمهن الرجال يطلبن.

(2) د. نصرت عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**: 135، مكتبة الأقصى ـ عمان ـ الطبعة الثانية 1403هـ / 1982م.

(3) المرجع نفسه: 135.

وإذا كنا لا نود أن نقحم على النص الشعري تفسيرًا من خارجه، ربما لا يستجيب له النص استجابة واضحة، فإننا يمكن أن نجد تفسيرًا آخر لذلك، يتضح إذا قرنّاه إلى جانب ما رأيناه سابقًا عند الشعراء الجاهليين ـ ومنهم بشر ـ حين يمنحون الطلل وجودًا جديدًا مخصبًا لحياة جديدة، وحين يصرمون العلاقة مع هذه المرأة، ثم يرحلون على الناقة، حيث نرى أن المرأة تصرم علاقتها، وتغادر وطنها فهي تتهيأ لحياة جديدة، تدلف إليها كعروس على ظهر الهوادج تخرج مخدرة، معززة مكرمة، في أبهى حلتها وزينتها، فهي حينئذ تجسيد لحلم الشاعر في تجدد الحياة، فالطلل الذي غادرته المحبوبة يتجدد بما يقوم فيه من حيوانات متوحشة، والمحبوبة التي تصرم محبوبها ترحل إلى مكان آخر متهيئة لحياة جديدة، والشاعر الذي ذرفت دموعه وأعلن أساه يعود إلى مواجهة الحياة، فيغادر الحال إلى حال أخرى على ظهر ناقته التي يقطع بها مهمه الصحراء ومجاهلها.

ولعلّ في تشبيه الظعن بالسفن ما يشي بهذا الانتقال إلى المجهول وعالم الغيب الذي تتجه إليه هذه الحياة الجديدة كما نجد عند بشر في قوله:

فكأن ظُعْنَهُمُ غداةَ تَحمَّلوا ... سُفُنٌ تكفأُ في خليج مُغْرَب

ومع أن بشرًا لم يشبه الظعن بالسفن ـ في ديوانه ـ إلا في هذا البيت فقط، نجد أن هذه الصورة لها امتداد واسع في الشعر الجاهلي فمن ذلك قول زهير[(1)]:

يَقْطَعْنَ أَجْوازَ أميالِ الفَلاةِ كما ... يَغْشَى النواتي غمارَ اللُّج بالسُّفُنِ

وقول طرفة[(2)]:

كأن حدوجَ المالكيةِ غُدوةً ... خلايا سفينٍ بالنواصف من دَدِ

عَدَوْلِيَّةٌ أو مِن سفينِ ابنِ يامِنٍ ... يجورُ بها الملاحُ طورًا ويهتدي

يشقُّ حَبَابَ الماءَ حيزومُها بِها ... كما قَسَم التُّربَ المُفايِلُ باليد

(1) **شعره**: 280. **والنواتي**: جمع نوتي، وهو الملاح أو خادم السفينة.

(2) الأعلم الشنتمري: **أشعار الشعراء الستة الجاهليين**: 392، 393، دار الفكر ـ بيروت ـ الطبعة الأولى 1402هـ/ 1982م.

وقول ساعدة بن جؤبة[1]:

تَحَمَّلْنَ مِن ذات السُّلِيم كأنَّها سفائنُ يَمٍّ تمتحيها دَبُورُها

وقد وقف الدكتور أنور عليان أبو سويلم عند ذلك فقال: (إنّ إحساس الشعراء بمصير الرحلة المجهول هو الذي جعلهم يختارون صورة السفينة التي تشق عباب الماء، والتيه في أعماق الصحراء ليس بأهون من التيه في ظلمات البحر، الناقة سفينة تعبر الآفاق المجهولة، ورحلتها تبدو مساءلة بظهر الغيب، لكنهم يركبونها برغم الأهوال وبرغم المصير المجهول والقدر المظلم، يدفعهم أمل بالاهتداء وإرادة قادرة على التحدي)[2].

ولاحظت الدكتورة ثناء أنس الوجود صورة البحر في هذه الصورة بأنه ليس البحر الهادئ الصافي ولكنه البحر المضطرب الهائج، وأشارت إلى صورة بشر السابقة[3].

ونجد عند بشر ـ كما عند غيره من الشعراء الجاهليين ـ تشبيه مراكب الراحلين بالنخيل في قوله[4]:

كأنَّ حُمُولَهم لمَّا استقلوا نخيلُ مُحَلِّم فيها انحناء

وقوله[5]:

كأن حُدُوجَهم لما استقلوا نخيلُ مُحَلِّم فيها يُنُوع

ويغلب على صورة بشر هنا الإيجاز مقارنة بالصورة نفسها عند غيره من الشعراء الجاهليين كما هو الحال عند امرئ القيس في قوله[6]:

فَشَبَّهتُهم في الآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا حدائِقَ دَوْمٍ أو سفينا مُقَيَّرا
أَوِ المُكْرَعاتِ مِن نَخيلِ ابن يامِنٍ دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يَلِينَ المُشَقَّرا

---

(1) أبو سعيد السكري: **شرح أشعار الهذليين** 1175/3. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد شاكر ـ مكتبة دار العروبة بالقاهرة.
(2) د. أنور عليان: **الإبل في الشعر الجاهلي**: 214/1.
(3) د. ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**: 171.
(4) **الديوان**: 2 (1: 6).
(5) **الديوان**: 129 (27: 3).
(6) البطليوسي: كتابه السابق: 179/1 ـ 182. **المقير**: المطلي بالقار. **عالين**: رفعن. **أقر**: استقر على حاله. **أوقر**: كمل حمله.

سَوَامِقُ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُروعُه وعَالَيْنَ قِنوانًا من البُسْرِ أحمرا
حَمَتْه بَنو الرِّبداء من آلِ يامنٍ بأسيافهم حتى أُقِرّ وأوقَرا
وأرضى بني الربداء واعتمَّ زَهوُه وأكمَامُه حتى إذا ما تَهَصَّرا
أطافتْ به جيلانُ، عند قِطاعِه تَرَدَّدُ فِيه العينُ حتى تحيرا

وعلق الدكتور أنور عليان أبو سويلم على تشبيه مراكب الراحلين بالنخيل وما شابهه فقال: (إن اختيار النخل له وظيفة عضوية في القصيدة الجاهلية لأنهم يريدون لظعائن المحبوبة رموز النخلة وما تعنيه من حياة مستقرة في أرض خصبة ترويها المياه الدافقة، ويريدون أن يباركوا المحبوبة وظعائنها بـ (شجرة الحياة) لتمنحهم الأمن والحماية والحياة الرفهة، لذلك وصفوا النخل بأنه محمل بالثمر والخير، وأن الماء يكاد يغمر سيقانه وأن الجناة يطوفون حوله، ولا تمتد أيديهم إليه بمكروه)[1].

ويلاحظ أن الشاعر الجاهلي حين يشبه الظعن بالنخيل يختار نخيلًا مثمرًا، في أماكن خصبة فنخل بشر ينحني من الثمر، في الصورة الأولى، وفيه الينوع في الصورة الثانية، وهو نخيل محلم ذلك الوادي المشهور بالخصب.

وإذا نظرنا إلى هذا التشبيه مستصحبين الحياة المتجددة للطلل، والمرأة المتجهة عبر مواضع المياه بزينتها، وحللها القشيبة، وقرناه بالسفن التي تمخر عباب الماء لتستدني المجهول، وتمتد بالحياة بين البر والبحر ـ نجد أن الشاعر يرى النخل ـ الذي هو قوام خصب الأرض في الجزيرة، وقوام عطائها في رحلة هذه الهوادج المتحركة، فكأن المحبوبة التي رحلت من المكان وأضحى طللًا، اصطحبت معها مقومات الحياة، حين يرى الشاعر في هذه الظعن نخيل الأماكن الخصبة المترعة، فنحن أمام تكون جديد نقف على بشائره في النخلة، ونتأمل بصورة السفينة المغامرة، وامتداد ذلك في مساحة شاسعة من الأرض تربط البر بالبحر، وأمام اتجاه إلى الفعل من الشاعر الذي يتخذ خطًّا موازيًا لهذه المسيرة حين يبدأ الرحلة على ظهر ناقته.

وإذا كان بشر لا يتأنى ويدقق النظر، ويوسع أبعاد الصورة، حين ينظر إلى زينة الراحلين

---

(1) د. أنور عليان: **الإبل في الشعر الجاهلي**: 199.

إلى الحد الذي جعل الدكتور وهب رومية يتهمه بالتقصير في وصف الظعن[1]، فقد وقف في رائيته طويلًا يفصل ويتأمل حين قال في وصف الراحلين[2]:

أَراهــم كلَّمـــا بـانــوا تولَّــوا … بِرَهْــنٍ منــك ليــس لَــهُ حِــوَارُ

كأنَّ ظِبـاءُ أَسْـنُـمَــةٍ عليهـا … كوانِـسَ قالصًـا عنهـا المَغَـارُ

يُفَلِّجــن الشِّـفاهَ عــن أُقحُـوَانٍ … جَـلَاهُ غِـبَّ ساريــةٍ قِـطارُ

حيث يقيم لنا الراحلين في حالة جذب له متجدد ببينهم المتجدد، فهم كلما بانوا أدبروا بقلبه المرتهن. أما هن فقد وجد في عالم الظباء صورة لهن حين شبههن بظباء أسنمة كانسة في مغارها الذي ينفرج جزء منه، ثم عاد إليهن فنظر إلى الشفاه وأقام فيها عالمًا من النبات والسقيا.

وإذا وقف بشر عند الواحدة منهم، فإن التفصيل يتسع، والصورة تمتد، انظر مثلًا إلى قوله[3]:

وفــي الأَظْعَــانِ آنِسَــةٌ لَعُـوبٌ … تَيَـمَّمَ أهلُهـا بَلَـدًا فسـاروا

غَذَاهــا قــارِصٌ يـجـري عليهـا … ومَحْـضٌ حيـن تنبعِـثُ العِشـار

نبيلـةُ موضـع الحِـجْـلَـيْـنِ خَـوْدٌ … وفـي الكَشْـحَينِ والبطـن اضطِمـار

ثَقَــالٌ كلَّمـا رامَــت قِيامــا … وفيهــا حِيــنَ تنبَعِــثُ انبهــارُ

فنلاحظ أنه صورة أنسها وتعلقها بالصبا ودواعيه حين تكون لعوبًا، ثم تحول إلى صفاتها الدالة على التنعم والأخذ بكامل مقومات الحياة بسهولة ويسر، فوقف عند غذائها باللبن القارص والمحض، الذي ينشأ عنه امتلاء ساقيها، وتوازن قامتها، وما كان يلاحظه فيها من ثقل في المقام وانقطاع في النفس.

ونلاحظ أن العناصر التي يلحّ عليها بشر في تصويره لمحبوبته هي عناصر الحياة،

---

(1) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**: 45.

(2) **الديوان**: 61 (15: 7 ـ 9).

(3) **الديوان**: 64، 65 (15: 1 ـ 14). **القارص** من اللبن الذي قد أخذ فيه الطعم. **والمحض**: حين حلب وذهبت رغوته. **والعشار**: جمع عشراء أي عليها عشرة أشهر إلى أن تنتج بشهر. ويقال إذا نتج بعض الإبل وبقي بعض عشار. (التبريزي: **شرح المفضليات**: 172/3) **والانبهار**: انقطاع النفس.

الغذاء والماء، وعناصر امتداد الحياة الناشئة عما توحي به صفات الامتلاء في الحجلين، والضمر في البطن، وحتى ما يستمتع به الرجل من المرأة نجده يمتد عند بشر في قطاع واسع فيلتحم بالمزن والنبات في مثل قوله[1]:

يُفَلجِنَّ الشِّفَاهَ عن أُقحوان جَلاهُ غِبَّ ساريةٍ قطارُ

وقوله[2]:

ليالِيَ تستَبِيكَ بذي غُرُوب يُشَبَّهُ ظَلْمُهُ خَضِلَ الأَقاحي
كأن نِطَافةً شِيبتْ بِمِسك هُدُوءًا في ثناياها بِراح

وقوله[3]:

كأن مُدَامَةً من أَذْرِعَاتٍ كميْتًا لونُها لونُ الرُّعافِ
على أنيابِها بِغريضِ مُزْنٍ أحالَتْه السَّحابَةُ في الرِّصَاف

وحتى الدمع الذي يسكبه بشر لهفًا على فراقها، يستحيل إلى غروب تنضح الماء من الآبار لتسقي المزارع وتحييها فمن ذلك قوله[4]:

ألم يَأْتِها أنَّ الدموعَ نِطافةٌ لعين يوافى في المنام حبيبُها
تَحَدَّرَ ماءِ البئر عن جُرَشِيَّةٍ على جِرْبَةٍ تعلو الدِّيارَ غُرُوبها
بِغَرب ومربوع وعَوْدٍ تُقِيمُهُ محالةُ خُطَّافٍ تَصِرُّ ثُقُوبها

ولقد فصّل زهير في مثل هذه الصورة ـ التي نجدها عند بشر ـ حيث قال[5]:

كأنَّ عَيْنَيَّ في غَرْبَي مُقتَّلةٍ من النواضِحِ تَسقِي جَنَّةً سُحُقا
تمطو الرشاءَ فتجري في ثِنايَتِها من المَحالةِ ثَقْبًا رائدًا قَلِقا

---

(1) **الديوان:** 63 (15: 9).
(2) **الديوان:** 43، 44 (10: 4 ـ 5).
(3) **الديوان:** 143، 144 (29: 7، 8). **الرصاف:** جمع الرصف وهو الماء الذي ينحدر من الجبال على الصخر فيصفو.
(4) **الديوان:** 3 (13، 14) وقد سبق الوقوف عند مفردات هذه الأبيات.
(5) **شعره:** 66 ـ 69 وفيه: **مقتلة:** ناقة مذللة. **تمطو الرشاء:** أي تمد الحبل. **والثناية** الحبل الذي أوثق أحد أحد طرفيه بقتبها، والآخر في الدلو. **انسحقا:** أي مضى وبعد سيلانه.

لهـا متـاعٌ وأَعـوَانٌ غَـدَونَ بـه قِتبٌ وغَـربٌ إِذا مـا أُفرِغَ انسَـحَقا
وَخَلْفَهـا سَـائقٌ يَحْـدُو إذا خَشِـيَتْ منـه اللَّحـاقَ تَمُـدُّ الصُّلـبَ والعُنُقا
وقَابِـلٌ، يتغنَّـى كلَّمـا قَـدَرَتْ علـى العَراقِـي يَـداه قائمًـا دَفَقَـا
يُحِيـلُ فـي جَـدْولٍ تحبـو ضفادِعُه حَبَـو الجواري تـرى في مائـه نُطُقا
يَخْرَجْـنَ من شَـرَباتٍ ماؤُهـا طَحِلٌ علـى الجُـذُوعِ يَخَفْنَ الغَـمَّ والغَرَقا

ونجد أن هذه الصور جميعها تتعانق لبناء الحياة، المرأة الراحلة، والبكاء لفراقها، وريقها، وما كانت تنعم به إلى جانب الطلل الذي يمتلئ بحياة جديدة، وتشبيه الظعن بالنخيل والسفن، والصرم الذي يعلنه الشاعر فيبتدئ منه مغامرة جديدة في تيه الصحراء.

أما هذه المحبوبة التي يتأنى عندها بشر، فالصورة الغالبة لها هي تشبيهها بالغزال الذي يتنعم بأسباب الحياة فمن ذلك قوله(1):

تَعَنَّـاكَ نَصْـبٌ مِـنْ أُمَيْمَـةَ مُنْصِـبُ كَـذِي الشَّـوْقِ لمـا يَسْـلَهُ وسـيذهب
رأى دُرَّةً بيضـاءَ يَحْفِـلُ لـونَـهـا سـخامٌ كغِربـانِ البريـرِ مُقَصَّـبُ
وَمَـا مِغْـزَلٌ أَدْمـاءُ أَصْبَـحَ خِشْـفُها بـأَسْـفَـلِ وادٍ سـيْـلُـهُ مُـتَـصَوِّبُ
خَـذَولٌ مـن البِيـضِ الخُدودِ دَنا لَها أَراكٌ بـروضـاتِ الـخُزَامى وحُلَّب
بِأَحْسَـنَ منها إذ تراءت وذو الهوى حَـزيـنٌ ولـكـنَّ الـخليطَ تَجَنَّبُوا

وقوله:

فيـا لَـكِ حاجـةً ومِطـالَ شَـوْقٍ وقَـطْـعَ قـريـنـةٍ بعـد ائْتِـلافِ
كأنَّ الأَتْحَمِيَّـةَ قـامَ فيـهـا لِحُسْـنِ دَلالِهـا رشـأٌ مُوافـي
مـن البيـضِ الخـدودِ بـذي سُـديرٍ يَنُشْـنَ الغُصْـنَ مـن ضـالٍ قِضَـاف
أو الأُدمِ الـمَـوشَّـحـةِ العَوَاطـي بأيديـهـنَ مِـن سَـلَم النِّعـافِ(2)

(1) **الديوان**: 7 (2: 1 ـ 4).

(2) **الديوان**: 142، 143 (29: 4 ـ 7). **الأتحمية**: ثياب من ثياب اليمن. **والرشأ**: ولد الظبية. **والضال**: شجر صغير دقيق العيدان. **والنعاف**: جمع نعف: وهو السفح ينحدر من حزونة الجبل، ويرتفع عند منحدر الوادي.

فالصورة التي يقيمها بشر لمحبوبته هنا ـ إذا تجاوزنا الدرة ـ هي الغزال الأم التي لها وليد في روضة غناء تتناول غذاءها في سهولة ويسر، ولعلّ الإلحاح على هذه الصورة الممتلئة بالحياة وأسبابها، في الأمومة وما تتقوم به الحياة يتفق مع الصورة العامة التي تتجسد في الطلل وهي البحث عن الحياة، ومع ما يقيمه الشاعر لهذه المحبوبة حين يجعلها منعمة مترفة كما في قوله[1]:

هضيمُ الكَشْحِ، ما غُذِيَت بِبُؤسٍ ... ولا مدَّت بناحيةِ الرِّياق

ونلاحظ أيضًا أنه يشبهها بواحد من الحيوانات التي جعل الأطلال تمتلئ بها حين رحيل المحبوبة. أما هم الشاعر فقد جسده في عدد من قصائده على نحو يفصل فيه حينًا كما رأينا في الصورة السابقة التي قرن فيها دمعه بالماء الناضح من البئر، وكما هو في قوله:

فبتُّ مُسهدًا أَرِقًا كأنّي ... تشمتْ في مفاصليَ العُقَارُ
أراقب في السماء بنات نَعْشٍ ... وقد دارت كما عَطَف الصِّوارُ
وعاندتِ الثُريَّا بعد هَدْءٍ ... معانَدَةً لها العَيُّوقُ جارُ[2]

وقوله[3]:

ولم تَعْلَم ببينِ الحيِّ حتى ... أَتاك به غُدَافِيٌّ فصيح
فَظَلْتُ أُكَفْكِفُ العَبَراتِ مني ... وَدَمعُ العين منهمِرٌ سَفُوح
ودمعي يوم ذلك غَرْبُ شَنٍّ ... بجانِب شَهْمَةٍ ما تستريحُ
وما قَلَبَ الصَّبَابَةَ مِثلُ شَوقٍ ... وقبلَك ما انقَضى خُلُقٌ سَجِيحُ

ففي الصورة الأولى نجد أن الشاعر أمام هذا الحزن الثقيل الذي يحل به، يضعنا في عالم متغير مدهش يلتفت فيه إلى الأفق الذي ينقله من هذه الحال، فهو يراقب النجوم، ويتابع

(1) **الديوان**: 162 (34: 5).

(2) **الديوان**: 65، 66 (15: 15 ـ 17)، **بنات نعش**: سبعة نجوم متقاربة تدور حول القطب الشمالي. **الصوار**: جماعة بقر الوحش. وعطفه يعني أنه رأى شيئًا ففزع منه فراغ عنه. وانظر: **شرح المفضليات** للتبريزي 1174/3، **وعاندت الثريا**: سقطت للمغيب. **العيوق**: نجم أحمر مضيء في طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا لا يتقدمها.

(3) **الديوان**: 49، 50 (3 ـ 6). **وخلق سميح**: أي لين سهل.

حركتها، ويحدق في انتظامها ومسيرها فيقيم بينها علاقات الدوران والعناد والجوار، وكأنه يجد في عالم النجوم وصلاتها عزاء له عن هذا الصرم والبين.

وفي الصورة الثانية نجد الشاعر يأتي بصورة الغرب للدمع ويقيم تلك الحال إلى جانب ناقته المستعدة للرحلة وتغيير الحال.

وفي بعض الأحيان يذكر بشر تلك الصورة مجملة في مثل قوله(1):

فلمَّا أَدبَرُوا ذَرَفَت دُموعي وجهلٌ من ذوي الشيب البكاء

وقوله(2):

فَظِلِلت مكتئبًا كأن مُدامةً يسعى بلذتِها عليَّ مُنَطَّفُ

وقوله(3):

فظِلِلتُ من فَرْطِ الصبابة والهوى أعمى الجَلِيَّةِ مِثْلَ فعل الأَهْيَم

وقد وقف الدكتور وهب رومية أمام صورة بشر حين يرحل الظعن فقال: (ويقصر بشر ابن أبي خازم في صفة الظعائن تقصيرًا واضحًا إذا استثنينا قصيدته (الرائية) ولكنه حين يصور وقع الفراق الثقيل على نفسه، وما يبعث فيها من الود القديم يتخطى صفوف الشعراء صفًّا بعد صف حتى يكون في الطليعة منهم، ولسنا نقرأ له قصيدة في الظعن ـ قصرت أم طالت ـ تخلو من حديث القلب وقد ساورته الأحزان والظنون)(4).

ونلاحظ أن هذه العبارة التي يحكم بها الدكتور وهب رومية على بشر عبارة غير محددة الأسباب التي تجعل الحكم بالتقصير واضحًا، فإن كان مرد الحكم في ذلك هو الإجمال في الصورة فإن الإجمال ليس سببًا في التقصير، بل إن من الإجمال ما يساعد على

---

(1) **الديوان:** 2 (1 ـ 5).

(2) **الديوان:** 153 (31: 6). **منطف:** غلام مقرط من النّطفة أي: القرط.

(3) **الديوان:** 179 (38: 5).

(4) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية:** 45.

تكثيف اللغة الشعرية في الصورة، ويحفظها من الترهل على النحو الذي نراه في التفريق بين قول بشر[1]:

تبين خليلي هل ترى من ظعائنٍ غرائرَ أبكارٍ ببُرقةِ ثَمْثَمِ

وقوله[2]:

أسائِلُ صاحبي ولقد أَرانِي بصيرًا بالظعائنِ حيثُ صاروا

فقد حلّ في البيت الثاني، ما يبدو من كثافة في اللغة الشعرية في الشطر الأول من البيت الأول، وفصّل الصورة تفصيلًا يكاد يقترب بلغة الشعر إلى لغة النثر.

لهذا فإن التأمل في شعر بشر مقارنة بغيره من الشعراء الجاهليين، يجعل الباحث يتفق مع الدكتور وهب في قضية الإجمال في وصف الظعن، ولكن ليس في ذلك بالضرورة انتقاص من مقدرة الشاعر الشعرية.

(1) **الديوان**: 193 (40: 4).

(2) **الديوان**: 61 (15: 2).

رحلة الشاعر

وقفنا في الفصل السابق على رحلة المحبوبة، وأشرنا إلى تكوين العالم الجديد الذي يتبدى من خلال هذه الرحلة، حيث تتهيأ المحبوبة للحياة الجديدة حين تلبس أبهى حللها على ظهر الهوادج الظاعنة في قلب الصحراء، ورأينا أن انفصال المحبوبة عن المكان الذي كانت تقيم به قد أحاله إلى طلل يستقبل حياة جديدة غير إنسانية، وأن الانفصال عن المحبوبة وعن المكان لم يعد يحتمل بقاء الذات الشاعرة، مما دعاها إلى أن تجسد لنا صورة لرحلة يفعلها هو على ظهر ناقته يقطع بها مجاهل الصحراء، فيرحل ساعيًا في مناكب الأرض يذكر أحيانًا بعدها تقصده الخير لدى أبواب السادة والكرماء، أو ينتقل إلى معاناته ومعاناة قومه مع مطالب الحياة، من غزو أو دفاع عن النفس، أو تشف من أعدائه بإرسال القوافي فيهم تحمل معايبهم وتروي مثالبهم.

واحتلت هذه الرحلة جزءًا من قصائد بشر صوّر فيها الناقة والصحراء وما ارتبط بهما على النحو التالي:

1) الناقة في صورة السلوى والنجاة من الهموم

كان بشر يرى في هذه الناقة كما كان يرى الشعراء الجاهليون المخلص من الهموم، والملجأ والملاذ في الملمات، حيث تظهر - غالبًا - بعد أن تفقد الذات تواصلها مع المحبوبة، فتكون الناقة هي السلوى والعزاء الذي يتعزى به، والراحلة التي تنقله وتنجيه من عالم الحزن والأسى الذي يحترق له فؤاده وتدمع عيناه:

- **وَلَقَدْ أُسَلِّي الهمَّ حين يَعودُني   بِنَجَاء صادقةِ الهواجرِ ذِعْلِب**[1]

---

(1) **الديوان:** 35 (7: 5). **والذعلب** والذعلبة: الناقة السريعة، وشُبِّهت بالذعلبة وهي النعامة لسرعتها.

- وقد أتناسَى الهمَّ عند احتضارِهِ إذا لم يكُنْ فيه لذي اللبِّ مَعْبَر
بأدماءَ من سِرِّ المَهارَى كأنها بِحَرْبَةَ مَوشِيُّ القوائِمِ مُقْفَر[1]

وإذا نظرنا إلى عالمي القصيدة اللذين تتوسطهما هذه الرحلة، وجدنا أن الناقة وسيلة للانتقال بين عالمين، عالم كان به سعيدًا لاهيًا، ثم انقطع عن السعادة فجأة بسبب رحيل المحبوبة، وأصبح رهين البكاء والشقاء، وعالم جديد يقترن بالفعل من اتقاء شر الأعادي، أو البحث عن مقومات أسباب الحياة بالغزو أو الالتجاء إلى السادة والكرماء، وما يظلل ذلك من بطولات يفخر بها الشاعر، ومثالب يلحقها بأعدائه ويندد بهم.

ونستطيع أن نقول: إن الناقة وسيلة للانتقال من عالم القصيدة الخيالي، عالم الحب والطلل والوجود الجديد لهما إلى عالم معاناة الحياة اليومية وعلاقتها الفعلية بوجود الشاعر، وما يكتنف ذلك من صراع وتضحية وبطولة، وتمجيد للأفعال الحميدة، وتنديد بمن يقف في وجه هذه الحياة، ويقف على الطرف الآخر من هذا الصراع، ولنتأمل واحدة من قصائد بشر التي يشير فيها إلى هذين العالمين[2]:

عَفَا رَسْمٌ بِرَامةَ فالتِّلاع فكثبانِ الحفيرِ إلى لقَاع
فجَنْبِ عُنَيزةٍ فذواتِ خَيْمٍ بها الغزلانُ والبقرُ الرِّتَاع
عَفَاها كلُّ هطَّالٍ هَزِيم يُشَبَّه صَوْتُه صَوتَ اليَرَاع
وقفت بها أُسَائلُها طويلًا وما فيها مُجَاوَبَةٌ لِداع
تحمَّل أهلُها منها فبانوا فَأبْكَتْنِي مَنازلُ للرُّوَاع
دِيَارٌ أَقْفَرَتْ مِن آلِ سَلْمَى رَعَى سَلْمى بِحسْنِ الوَصْلِ راع

(1) **الديوان**: 82 (15: 7) **أدماء**: بيضاء. **والأدمة في** الإبل شدة البياض مع سواد المقلتين. **والمهارى**: إبل كريمة واحدتها مهرية نسبة إلى مهرة بن حيدان. **موشى القوائم**: أي في قوائمه بياض.

(2) **الديوان**: 109، 110 (23: 1 ـ 11): **الرتاع**: جمع الرتعة، من رتعت الماشية، أكلت ما شاءت وجاءت وذهبت في المرعى نهارًا. وجاء في اللسان: الرتع لا يكون إلا في الخصب والسعة (**لسان العرب**: رتع). والبيت الثاني فيه إقواء. **والحرف**: الناقة النجيبة الماضية وسنفصل ذلك عن الحديث عن صورة الناقة في خلقها وخلقها. **والمولعة**: البقر الوحشية فيها بلق أو ضروب من الألوان. **والنشاع**: جاء في (**اللسان**: شنع): **وشنّعت الناقة وأشنعت**: شمّرت في سيرها وأسرعت وجدّت.

ذَكَـرْتُ بهـنَّ مـن سـلمى وَدَاعًـا فشـاقَـك منـهُمُ بَيْـنُ الـوَداع
فـإن تَـكُ قـد نَأَتْـك اليـومَ سـلمى فكـلُّ قـوي قـريـنٍ لانـقـطاع
وقـد أُمضِـي الهمُـومَ إذا اعترتنـي بِـحَـرْفٍ كـالـمُـوَلَّـعَةِ الـشَّنَاع
تـرى فـي رَجْـعِ مِرْفَقِهـا نُتُـوءًا إذا مـا الآلُ خَفَّـقَ لارتفـاع
فسـائل عامـرًا وبنـي تميـمٍ إذا العِقْبـانُ طـارَتِ لِلوِقـاع

حيث نجد أن هذه الرحلة جاءت مخلصًا من الهموم التي اعترته من فراق سلمى التي كرر اسمها عدة مرات، تلك المحبوبة التي كانت تواصله فانقطعت عنه، وأقفرت الديار منها، وامتلأت بالغزلان والبقر التي تهيأ لها من الخصب والسعة في مراعي الطلل ما جعلها تتكاثر وترعى راتعة. وقد صاحب هذا الخصب إقفار المكان من أي صدى لحياة إنسانية (وما فيها مجاوبة لداع) مما جعل الشاعر يبكي المنازل مفجوعًا مرتاعًا (فأبكتني منازل للرواع). وبعد هذا ظهرت الناقة التي أرانا الشاعر إياها صلبة قوية الحركة.

فترى الناقة وقد توسطت هذين العالمين، عالم سعادة ولت وانقطعت واستحالت إلى فجيعة وشقاء، وعالم فعل ووجود. فكأن الناقة هي وسيلة الانتقال من عالم الرغبات والأماني والبكاء إلى عالم الفعل والتحقق. الذي بدأ يقيم وجوده حين أدخلت إليه الناقة، فيقف بنا على حروبه مع بني عامر وبني تميم، وكأن الرحلة على ظهر الناقة هي بداية الفعل الإنساني الذي يزج بالإنسان إلى نبض الحياة وصراعها، في عالم جديد تسهم الذات الشاعرة وما يقترن بها في الفعل البطولي فيه، عوضًا عن تلك الصورة السالبة التي رأيناها لها في العالم السابق.

ومن ذلك قول بشر[1]:

أَنِيَّـةُ الغَـداةَ أمِ انـتـقـالُ لِمُنصَـرفِ الظعائـن أَمْ دلالُ
جَعَلـن قَنَـا قُرَاقِـرَةٍ يمينًـا لنيَّتِهِـنَّ فانجَـذَمَ الوِصَـال

---

(1) **الديوان**: 167، 168 (35: 1 ـ 9). **ذات لوث**: أي ناقة ذات قوة. **الطَّرَق**: يريد لطفًا ولينًا في أرساغ الناقة. **وشذان الحصى**: ما تطاير منه وتفرق. **والنفي**: ما تنفيه من تحت قوامها من دقائق الحصى. **تطحره**: ترمي به. **والملال**: المقالي أخذ من الملة وهي الرماد الحار أو الموضع الحار.

كأنَّ علـى الحُـدُوج مُخَـدَّراتٍ دُمَـى صنعـاءَ خُـطَّ لهـا مِثـال
أو البيـضَ الخُـدُودِ بـذي سُـدَيْرٍ أطـاعَ لـهـن عُبْـريٌّ وضَـال
فَسَـلِّ الهـمَّ عنـكَ بـذاتِ لَـوْثٍ صَمُـوتٍ مـا تَخَوَّنَهـا الـكَلال
تـرى الطَّـرَق المُعَبَّـدَ مـن يديهـا لِشُّـذَّان الحَصَـى منه انتِضَـال
تَخِـرُّ نِعَالُهـا ولـهانَـفِـيٌّ نَفِـيَّ الحـبِّ تَطْحَـرُه المِـلال
ألا تنسَـى الكفـورَ وكلَّ شـيءٍ مـن الأخـلاقِ تَنْتَجِـعُ الرجـال
إلـى أوسِ بـنِ حارثـةَ بـن لَأمٍ وَحَـقَّ لـقاءُ ربِّـك لـو يُنَـال

وهنا نجد أن الفعل الإنساني النابع من معاناة الحياة الذي انتقلت إليه جهود الشاعر على ظهر ناقته هو الاتجاه إلى هذا الكريم ـ الذي منّ عليه بالحياة حين أسره وعفا عنه ـ يمجده ويمجد فيه البطولة والمثل.

وقليلًا ما نجد بشرًا ينتقل بنا إلى جانب من جوانب الحياة اللاهية المألوفة في العصر الجاهلي، ولكنه حين يذكر ذلك لا يلبث أن يذكر بطولة هؤلاء الذين يلهو معهم إذا ما اقتضت الظروف ذلك منهم على نحو ما نرى في قوله(1):

فسلِّ همَّك عـن سلمى بِناجِيَـةٍ خطَّـارةٍ تغتلي في السَبْسَـب القَذَف
وَجْنـاءَ مجفَـرَةِ الجنبيـنِ عاسِفَةٍ بـكلِّ خَـرْق مَخُـوفٍ غيرِ مُعْتَسَـف
هـذا وإن كنـتُ قـد عريـتُ راحلتي مـن الصِّبَـا وعدلـتُ اللهـو للخَلَفِ
فقـد أَرانـي ببانقـيـاءَ مـتـكـئًـا يسـعى وليـدانِ بالحِيتَـان والرُّغُـف
وقهـوةٍ تُنْشِـقُ المستام نَكْهَـتُـهـا صهبـاءَ صافيـةٍ من خَمْـرِ ذي نَطَف

---

(1) **الديوان**: 157 ـ 159 (32: 1 ـ 14). **الناجية**: قال الجوهري: الناجية والنجاة: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها (**لسان العرب**: نجا). **والخطارة**: التي تخطر بذنبها في السير، أي تضرب به يمينًا وشمالًا من النشاط. **تغتلي**: ترتفع وتسرع في السير بخفة قوائمها. **والسبسب**: الأرض القفر البعيدة لا ماء بها ولا أنيس. والقُذُف: بفتحتين أو بضمتين: البعيد. **الوجناء**: تامة الخلق، غليظة لحم الوجنة صلبة شديدة، من الوجين وهي الأرض الصلبة أو الحجارة. **مجفرة الجنبين**: أي عظيمة الجنبين من جفر إذا عظم. **العاسفة**: التي تمر على غير هداية فتركب رأسها في السير، ولا يثنيهما شيء. **غير متعسف**: أي غير مقطوع. **الشّرب**: الشاربون. **القطب**: مزج الشارب. **كلفت**: اشتدت حمرتها.

يقـول قاطِبُهـا للشَّـرْبِ قـد كَلِفَـت   ومـا بهـا ثَـمَّ بعد القَطْـبِ مِن كَلَف
ترى الظروفَ وإن عزَّ الذي ضَمِنت   مـصـفـوفـةً بـيـن مَبْقُورٍ ومُجْتَلَف
فـي فِتيَـةٍ لا يضـامُ الدَّهـرَ جارُهُـم   هُـمُ الحمـاةُ على الباقين والسَّـلف
ليسوا إذا الحرب أبدت عن نَوَاجِذِها   يَـومَ الـلقاءِ بأنـكـاسٍ ولا كُـشُـفِ

وهناك قصائد لدى بشر تنتهي بذكر الناقة وما يتعلق بها[1]، ويحتمل أن بشرًا انتقل بعدها إلى مثل ما رأينا في قصائده الأخرى، ولكن ذلك ضلّ طريقه إلى التدوين، أو اختفى خبره عن المحققين، أو أنه اكتفى برسم الصورة التي ينطلق منها إلى الفعل وترك متلقي شعره يتأملون الفعل بعد هذه الصورة التي يرسمها.

ويَنْشُد الشاعر في هذه الناقة التي تنقله من حال إلى حال صفات القوة والصلابة والصبر والأمن..... ومنذ الانتقال إليها نجد أن لغته الشعرية تتعلق بما يجده فيها من قوة ونجاة تجعله يتجاوز ذكرها باسمها أو جنسها إلى صفاتها كما يتضح في بعض هذه الأسئلة:

- ثـم اغتـرزتُ علـى عُنْس عُذَافِـرة   سِـيٌّ عليهـا خَبَـارُ الأرضِ والجَـدَد[2]
- ولقـد أُسـلِّي الهـمَّ حيـن يَعُودُنـي   بِنَجَـاء صادقـة الهواجـرِ ذِعْلِـب[3]
- قفمْـتُ إلـى مقذوفـةٍ بِجَنِينهـــا   عُذافِـرةٍ كالفحـل وَجْنَـاء عِرْمِـس[4]
- فَكَلَّفتُ ما عندي وإن كنـتُ عـامدًا   من الوَجْدِ كالثكـلانِ بـل أنا أَوْجَع[5]

أمونًـا كـدكان العبـاديِّ فوقَهـا   سَـنامٌ كجُثْمـان البَلِيَّـة أَتْلَـع

ولقد قرن الدكتور أنور عليان أبو سويلم عدم ذكر اسم الناقة بالمظهر القداسي لها عند العرب، واعتبر ذلك تنزيهًا لها حين قال: (ولا بدّ أن يلاحظ أن الشعراء قلما يذكرون الإبل بأسمائها، وكأنما ينزهونها عن الذكر، فهذه الصفات هي التي تدعى بها الإبل وتدل عليها،

---

(1) انظر القصائد ذات الأرقام: 11، 21، 25.

(2) **الديوان**: 55 (12: 5). **والعنس**: الناقة القوية الصلبة. **عذافرة**: الناقة الشديدة العظيمة. **خبار الأرض**: لينها: **جددها**: صلبها.

(3) **الديوان**: 35 (7: 5).

(4) **الديوان**: 100 (21: 5). **والعرمس**: الصخرة. شبّه الناقة بها.

(5) **الديوان**: 119، 120 (25: 9، 10) **والبلية**: هي الناقة تجعل عند قبر الميت مربوطة حتى تموت.

وإليها يتوجه الشعراء بالخطاب على اختلاف طوائفهم ونزعاتهم ومضاربهم، إن صورة المطهر من الذنوب والمخلص من القلق والخوف والألم لا تزال تلح على أذهان الشعراء، ولا بدّ أن يتوسلوا لهذا المخلص بأرق الألفاظ وأحسن الصفات حتى تستجيب لابتهالاتهم وتوسلاتهم، ولا بدّ أن يتصف هذا المخلص بصفات عظمى معانيها غير محدودة وغير متناهية، لا يمكن ان تجتمع إلا في أعظم العظماء، وتكاد تستوعب جميع مظاهر الأحياء وغير الأحياء من حيوانات وطيور ونبات وصخور وأدوات)[1].

وهذا التعليل يصح لو أنه اعتمد على لغة النصوص الشعرية، إذ إنها لم تدلنا على أكثر من أن الشاعر يتجه إلى الناقة بعد انفصاله عن المحبوبة، وأنه يتجه إليها لأنها أمون من العثار، قوية، ناجية، صادقة السرى، فهي البداية لعالم الفعل الجديد والوسيلة إليه. ولم نجد في هذه النصوص توسلات وابتهالات لاستجابتها، فالعرب وإن ظهر في تعاملهم مع الإبل شيء من التقديس لها، فقد ظهر في شعرهم أنها وسيلة تبلغ بهم الغاية، يرومون بنجاتها النجاة مما وقعوا فيه بحركتها وانطلاقها بهم على ظهرها، وليس بالدعاء والابتهالات:

فسلِّ طلابَها وتعزَّ عنها ... بِنَاجيةٍ تَخَيَّل بالرِّدَاف
بِحُرْجُوجٍ يَئِطُّ النِّسعُ فيها ... أَطِيطَ السَّمْهَرِيَّةِ في الثِّقَاف[2]

وأحيانًا يأتي في شعرهم ما يدل على ضربها[3]:

كأن السوطَ يقبِضُ بطنَ طاوٍ ... بأَجْمَادِ اللبَيِّن من جُفَاف

ويجسدون أيضًا نصبها ومعاناتها في هذه الرحلة كما في قول بشر[4]:

بِذِعْلِبَةٍ بَرَاها النَّصُ حتَّى ... بَلَغتُ نُضارَها وفَنَى السَّنام

ولا نجد في معجم الإبل الشعري، رقة في الألفاظ تشير إلى توسل العرب بها، وإنما نجده حافلًا بالألفاظ الصلبة الثقيلة في وقعها على الأذن مثل: عذافرة، حرجوج، ذعلبة.... إلخ،

---

(1) د. أنور عليان أبو سويلم: **الإبل في الشعر الجاهلي** 77/1، 78.

(2) **الديوان**: 145 (29: 13، 14). **والرّداف**: موضع مركب الرديف. **الحرجوج**: الناقة الشديدة الخفيفة. **النسع**: سير يضفر وتشد به الرحال. **يئط**: أي يصوت ويسمع له صرير.

(3) **الديوان**: 147 (29: 19).

(4) **الديوان**: 204 (41: 11). **براها**: هزلها. **النص**: شدة السير.

وأما يظهر من بعض الإشارات إلى قداسة الثور الوحشي الذي تشبه به الناقة فإنه صورة للعالم الذي يريد أن يرفع إليه هذه الناقة ويرتفع معها بفعله إلى مصافه على نحو ما سيتضح فيما بعد.

2) الناقة في خَلْقِها وخُلُقِها:

لقد أظهر شعر بشر لناقته ما يرومه فيها من نجاء وأمن وقدرة على التجاوز به إلى عالم الفعل، فجاءت نعوتها حاملة لتكامل صفاتها الجسدية والمعنوية، ومحققة لأمله فيها، فهي الأمون التي يؤمن عثارها وتؤمنه:

وخَـرْقٍ قـد قطعـتُ بـذات لَـوثٍ   أَمُــونٍ مــا تَشَـكَّى مـن جِـراح[1]

وهي الناجية السريعة التي تنجو به وتخلصه، وهي الحرجوج: الشديدة الصلبة الذكية المتوقدة القلب[2]:

فســلِّ طلابَهــا وتعــزَّ عنهــا   بِناجِيــــةٍ تَخَيَّــــل بالــــرِّدَاف
بِحُرجُـوجٍ يَئِـطُّ النِّسـعُ فيهـا   أطيـطَ السَّـمْهَرِيَّةِ فـي الثِّقَـاف

وهي الذعلب والحرف[3]:

ولقـد أسـلي الهـمَّ حيـن يعودُنـي   بنَجَـاءِ صادقـةِ الهواجـر ذِعِلِـب

---

(1) **الديوان**: 45 (10: 14) وانظر أيضًا: 119 (25: 10). **والأمن** ضد الخوف، **وناقة أمون**: وثيقة الخلق، قد أمنت أن تكون ضعيفة، وهي التي أمنت العثار والإعياء (**لسان العرب**: أمن). وقال التبريزي: في (شرح **المفضليات** 1014/2) الأمون: التي يؤمن عثارها. **ذات لوث**: اللوث القوة. وذكر الليث أنها الضخمة ولا يمنعها ذلك من السرعة (**لسان العرب**: لوث).

(2) **الديوان**: 145 (29: 13، 14) وانظر أيضًا: 154 (31: 8)، وأيضًا 158 (32: 6)، 162 (34: 6) وجاء ذكر النجاء في: 35 (7: 5)، 221 (46: 9). **الناجية والنجاة** الناقة السريعة تنجو بمن ركبها (**لسان العرب**: نجا). **الحرجوج**: الناقة الجسيمة الطويلة على وجه الأرض، وقيل الشديدة، وقيل الضامرة. وقيل الحرجوج: لوقادة الحادة القلب (**لسان العرب**: حرج). وبالمعنى الأخير أخذ التبريزي في شرحه **للمفضليات** (1: 131). **يئط**: أي يصوت ويسمع له صرير، والنسع: سير يضفر وتشد به الرحال. **والسمهرية**: قنا صلبة منسوبة إلى سمهر، وهي قرية بالبحرين، **والثقاف**: خشبة قدر الذراع في طرفها خرق يتسع للقوس أو القناة وتدخل فيه لتثقف.

(3) **الديوان**: 35 (7: 5، 6) وانظر أيضًا: 153 (31: 7)، 204 (41: 11). **والذعلب والذعلبة**: الناقة السريعة، شبهت بالذعلبة، وهي النعامة. لسرعتها. وقال خالد بن ضبة: الذعلبة النويقة التي هي صَدْعٌ في جسمها، وأنت تحقرها وهي النجيبة (**لسان العرب: ذعلب**). **الحرف**: الناقة النجيبة الماضية التي أنضتها الأسفار شبهت بحرف السيف في مضائها ونجائها ودقتها أو شبهت بحرف الجبل في شدتها وصلابتها، ولا يقال جمل حرف، وإنما تخص به الناقة. وجاءت حرف في الديوان أيضًا في: 110 (23: 9)، 132 (27: 15).

حــرفٍ مذكــرة كأن قُتُودَهــا بعـد الـكَلال على شـتيمٍ أَحْقَب

والعذافرة[1]:

ثـم اغتـرزتُ علـى عَنْسٍ عُذافِـرَةٍ سـيٌّ عليهـا خَبَارُ الأرض والجَـدَد

والجسرة العيرانة[2]:

فظِللـتَ مـن فَـرْطِ الصبابـة والهـوى أعمـى الجَلِيَـةِ مَثْلَ فِعْـلِ الأَهيـم

لـولا تُسَـلِّي الهـمَّ عـنك بِجَسْـرَةٍ عَيْرانَـةٍ مِثْـلِ الـفَنِيقِ الـمُكْدَم

وهي الصادقة في الهواجر، وفي السرى[3]:

زَيَّافَـةٍ بالرَّحْـلِ صادقَـةِ السـرى خَطَّـارةٍ تَـهِصُ الحصـى بِمُلَثَّـمِ

وهي الصموت التي لا تتشكى من كلال أو جراح[4]:

فَسـلِّ الهـمّ عنـك بـذاتِ لَـوْثٍ صَمُـوتٍ مـا تَخَوَّنَهـا الـكَلالُ

ونلاحظ أن الناقة بنعوتها التي أقامها لها بشر وغيره من الشعراء الجاهليين ، كائن جامع لعوالم متعددة فهي التي تستحوذ على الوجود الشعري، فتأخذ من نوعها الآخر ذكورته فهي حرف مذكرة، كما رأينا وهي كالفحل جمالية[5]:

---

(1) **الديوان**: 55 (12: 5) وانظر أيضًا: 100 (21: 5)، 133 (27: 16)، 16 (34: 7)، 222 (46: 11). **العذافرة**: الناقة الشديدة الأمينة الوثيقة الظهيرة، وهي الأمون (**لسان العرب**: عذفر).

(2) **الديوان**: 179 (38: 6، 7). **الأهيم**: البعير الذي أصابه الهيام، وهو داء يكسب الإبل العطش فلا تروى من الماء، وربما كان معني الأهيم: الحائر على وجهه من عشق أو غيره، **والجسرة الماضية**: والجسر العظيم من الإبل وغيرها والأنثى: جسرة، وناقة جسرة طويلة ضخمة (**لسان العرب**: جسر). **العيرانة** من الإبل: الناجية في نشاط، وقيل شبهت بالعير في سرعتها ونشاطها، وقيل هي الناقة الصلبة تشبيهًا بعير الوحش (**لسان العرب**: عير).

(3) **الديوان**: 179 (38: 7) زيافة بالرحل: أي تسرع وتميل به لنشاطها. **الخطارة**: التي تخطر بذنبها لنشاطها ومرحها. **تهص الحصى بملثم**: أي تكسره بمثلمها، **والملثم**: منسم الناقة الذي لثمته الحجارة فصلب واشتد.

(4) **الديوان**: 168 (35: 5).

(5) **الديوان**: 100 (21: 5، 6). **مقذوفة**: أي مرمية بجنينها: يبدو وأنه يشير إلى لحمها المستتر بجلدها. **وجناء**: ذات الوجنة الضخمة، أو هي الغليظة التامة الخلق، شبهت بالوجين العارض من الأرض، وهو متن ذو حجارة صغيرة، **والعرمس**: الصخرة، ويقال للناقة الصلبة الشديدة عرمس تشبيهًا لها بالصخرة. **والجمالية**: الوثيقة: تشبه الجمل في خلقتها وشدتها وعظمتها. **غلباء**: غليظة العنق، من الغلب وهو غلظ العنق وعظمها. **مضبورة القرى**: أي مضبورة الظهر من الضبر وهو شدة تلزيز العظام واكتناز اللحم. **والفنيق**: الفحل المكرم من الإبل الذي لا يركب ولا يهان لكرامته عليهم. **والعجنس**: الجمل الضخم.

فَقُمتُ إلى مَقْذوفةٍ بِجَنينها عُذافِرَةٍ كالفَحْلِ وَجْناء عِرْمِس
جُمالِيَّةٍ غَلْبَاءَ مضبُورَةَ القَرَى أَمُونٍ ذَمُولٍ كالفَنِيقِ العَجَنَّس

وهي العيرانة.

ولقد ألحّ الشعراء الجاهليون ـ ومنهم بشر ـ على تصوير اكتمال خلق الناقة ووثاقها، فاستعاروا لذلك الضبر كما يتضح في (مضبورة القرى)، وفي استعارة الجديل لها[1]:

هَوْجَاءُ ناجِيَةٌ كأنَّ جَدِيلَها في جِيدِ خاضِبَةٍ إذا ما أَوْجَفوا

وشبهوها بالدكان[2]:

أمونًا كدكانِ العبادِيِّ فوقَها سنام كجُثمَانِ البَلِيَةِ أَتْلَعُ

وشبهوا ضلوعها بقرون الوعول في صلابتها[3]:

وتأوي إلى صُلْبٍ كأنَّ ضُلوعَه قُرونُ وُعُولٍ في شَرِيعةِ مَأْزِم

وشبهوا عجزها بالباب المشدود:

لَها عَجْزٌ كالباب شُدَّ رِتاجُه ومستتلِعٌ بالكُورِ ضَخمُ المُكَدَّم[4]

وأشاروا إلى صرير الحبال حينما يشد رحلها وتمضي. ويشير ذلك إلى صلابتها التي تستطيع أن تحتمل الشد إليها فيبقى متماسكًا:

بحرجوج يَئِطُّ النِّسع فيها أطيطَ السمهرية في الثِّقاف[5]

ولهذا تبدو الناقة كما أراد الشاعر (كائنات شتى في كائن.... كأنه يدور منها على أقطار الحياة التي لا تنتهي، يجتلي فيها الجمل والنعامة والأرض الصلبة والصخر...)[6].

---

(1) **الديوان**: 154 (31: 8) **والهوجاء من الإبل**: الناقة التي كأن بها هوجًا من سرعتها والهوج: الحمق. **والجديل**: الزمام المجدول من أدم. **الخاضبة**: النعامة: وقيل لها ذلك لحمرة تعتري سوق النعام في الربيع. **أوجفوا**: أي أسرعوا من الوجيف، وهو ضرب من مسير الإبل والخيل سريع.

(2) **الديوان**: 120 (25: 10). **والبلية**: الناقة تجعل عند قبر الميت، شبه سنام ناقته بجثمانها. وأتلع: طويل مرتفع.

(3) **الديوان**: 196 (40 :17). **الشريعة**: مورد الماء. وهو الموضع الذي ينحدر منه إلى الماء. **والمأزم**: المضيق.

(4) **الديوان**: 197 (40: 19) **الرتاج**: الإغلاق. **مستتلع بالكور**: أي سنام يرفع رحل الناقة. **ومكدم السنام**: قال المحقق: نرى أنه مقدم السنام حيث يكون الكدم عند تكادم الإبل أي عضها بعضها.

(5) سبق شرح مفردات هذا البيت قريبًا.

(6) د. لطفي عبد البديع: **عبقرية العربية**: 245، نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة. ط2، عام 1406 هـ/ 1986م.

ولم يفت بشر أن يشير إلى اللون الذي يستجلي به ناقته ويستحضرها، فتارة أدماء، وتارة من العيس.

كذلك تضمنت الصورة التي أقامها للناقة ما يراه فيها من أصالة وحسب، فهي من سر المهارى، ومن الأدم العتاق[1]:

وقـد أتناسـى الهـمَّ عنـد احتضـارِه　　　إذا لـم يَكُـن فيـه لـذي اللُّـبِّ مَعْبَـرُ
بأدمـاءَ مــن سـرِّ المَهَــارى كأنهــا　　　بِحَربَـةَ مَوْشِــيٌّ القوائـم مُقْفِـرُ

ويقول[2]:

عَلَـى أنَ قــد أُسـلِّي الهـمَّ عنـي　　　بـنـاجـيــةٍ مـــن الأُدْمِ الـعِتــاق

ولقد وقف بشر أمام أعضاء ناقته يتأملها، ويقيمها في العوالم غير المحدودة التي تتناثر بين يديه، ويجد صفات ناقته فيها، حتى إنه (لو حاولنا تكوين صورة واقعية أو قريبة من الواقع من مصطلحات الناقة، أو من عناصرها المختلفة لما أمكننا ذلك، وإنما الذي يتكون لنا ناقة وهمية تجمع عناصر مختلفة أشد الاختلاف، ومتفرقة أشد الافتراق، يصعب وجودها مجتمعة في الطبيعة أو في الحياة، ولكن الشاعر يوحدها ويصهرها جميعًا في فنه الشعري، ويكون منها خلقًا فريدًا يحوي قوى الحياة الكامنة في عناصرها)[3].

وليست صورة الحياة فقط هي التي تتردد فيها الناقة، وإنما تتناثر في عالم الموت كما رأينا في جثمان البلية، وارتفاد الضريح.

ولقد اعتبر الدكتور وهب رومية بشرًا من وصافي الإبل، وأنه في قصيدته الميمية التي وصفها وهب بالحسناء:

تناهيـتَ عــن ذكـر الصبابـةِ فاحْكُـمِ　　　ومـا طَرَبِـي ذِكْـرًا لِرَسْـمٍ بسَمْسَـم

أشعر من أوس بن حجر في رائيته التي مطلعها:

هَـلْ عاجِـلٌ مـن متاع الحـيِّ منظـور　　　أم بيتُ دَوْمـةَ بعد الإلـفِ مهجورُ

(1) **الديوان**:82 (16: 6، 7).
(2) **الديوان**: 162 (34: 6).
(3) د. أنور عليان أبو سويلم: **الإبل في الشعر الجاهلي**: 84/1.

وأنه ربما لحق به ـ أو ساواه ـ في قصيدته الفائية، التي مطلعها[1]:

تنكـرّ بعـدي مـن أميمَـة صائـفُ فَبَـرْكٌ فأعلـى تولـبٍ فالمَخالِـف

ولكن حكمه هذا يبقى غامضًا غموض قوله:(ولست أنكر أنني عاشق مفتون بهذه الصورة الخالدة التي رسمها لضلوع ناقته، وأهم أن أقول إنها تعادل قصيدة أو قصائد، وإنها غالية غلاء الحب عينه...)[2].

ومع تجنب مزالق التفضيل الذي لا يعتمد على تحليل أو تعليل، فإنا نستطيع أن نقول: إن بشرًا أجاد في وصف أعضاء ناقته في هذه القصيدة، وأتى بوقفات عجلى عند بعض أعضائها في قصائده الأخرى، اتضح فيها أن بشرًا لا يعنى بالمشابهة الشكلية فقط، وإنما كان ينقل وجود العضو إلى وجود العالم الفسيح الواسع بكل ما يتراءى له من هذين العالمين، عالم الناقة والعالم الخارجي من سعادة وأمل أو انقباض وترقب للمجهول.

فالسنام يبقى الشاهد المرتفع في عالم الموت:

أعـانَ سَـرَاتَه وبنـى عـليـه بمـا خَلَـط السـواديُّ الرَّضِيـحُ

سـنامًا يَرْفَـعُ الأحـلاسَ عـنـه إلـى سَـنَدٍ كمـا ارتُفِـدَ الضَّريـح[3]

وآثار بركها في الأرض تمتد إلى عالم القطا والاهتداء إلى الماء[4]:

كأنَّ مَواضـعَ الثَّفِنَـاتِ منهـا إذا بَرَكَـتْ وهـنَّ علـى تَجافِـي

مُعَـرَّسُ أَرْبَعٍ مُتَقَـابـلاتِ يُبَـادِرْن القَـطَـا سَـمَلَ النَّطَـاف

فقد نظر إلى آثارها، وقرن ذلك بما يرومه على ظهرها من أمن ونجاء وبلوغ للمقاصد، فجعل ذلك دليلًا على قرب الماء الذي يستدل عليه بمواقع القطا.

وإذا كان الشعراء يرون أن نوقهم مقذوفة باللحم كما قال عبيد بن الأبرص[5]:

---

(1) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**: 78، 79.

(2) المرجع السابق.

(3) **الديوان**: 50 (11: 90، 10). **سراته**: أي ظهره. **السوادي**: ضرب من التمر. وهو يريد نوى هذا التمر. **والرضيح**: أي المدقوق.

(4) **الديوان**: 146 (29: 15، 16) **الثفنات**: ما لزم الأرض من الناقة حين تبرك. **والسمل**: جمع السملة وهي بقية الماء في الحوض. **النطاف**: جمع نطفة وهي القليل من الماء.

(5) ابن الشجري: **مختارات شعراء العرب**: 400.

مقذوفةٍ بلكيكِ اللحم عن عُرضٍ كَمُفردٍ وَحِدٍ بالجَوِّ ذَيَّال

فإن بشرًا يراها مقذوفة بما استتر وَجُنَّ، فيصبح قذفها حينئذ بكل قوة مستترة كامنة فيها[1]:

فقمتُ إلى مقذوفةٍ بجنينها عُذافِرَةٍ كالفحل وَجْناءَ عِرْمِس

3) الناقة في حركتها وفعلها:

رأينا فيما سبق أن الناقة هي الملجأ والملاذ الذي يلجأ إليه الشاعر للانتقال من حالة الضياع التي يعيشها، حيث لم يكن يجد إلا الشكوى والدمع، فكانت الناقة له هي القوة التي (يغالب بها الطريق الذي يسلكه بدءًا من سكون الهم الأصم)[2]. ولهذا كانت عالمًا حافلًا بالحركة فهي: خطارة تهص الحصى - تخيل بالرِّداف - تخيل في سراها - مروح السرى تستخف الزماما - كأن جديلها في جيد خاضبة - إرقالها يشبه رتك النعامة.. إلخ وتقترن هذه الحركة أحيانًا بالحذر والترقب، ولهذا يجد المدقق في تتابع بعض نعوتها ما يتوهم معه التناقض، ولكن حين يدرك أنه في عالم يقتنص الفعل القوي، والحذر الشديد، في الوقت الذي يخيم السكون على العالم حوله، يزول عنه وهم التناقض. فإذا دققنا النظر في مثل ما ورد عند بشر: (أمون ذات لوث)، (هوجاء ناجية). وفي قوله[3]:

أمونًا كدكان العباديِّ فوقها سنام كجُثمان البَلِيَّةِ أَتْلَعُ

نلحظ أنه ينشد الأمن ويصفها بذلك، ويسميها الأمون، ولكن حركتها ونشاطها في هذا الصمت يجعلنا نراها ذات لوثة وحمق.

ويراها أمونًا ويشبهها بدكان العبادي، في الوقت الذي لا يرى في سنامها إلا شاهد الموت المفجع، كما رآه في مثل قوله[4]:

أعانَ سَرَاتَه وبنى عليه بما خَلَطَ السواديُّ الرضيح
سنامًا يرفع الأحلاسَ عنه إلى سَنَدٍ كما ارتُفِدَ الضريح

---

(1) **الديوان**: 100 (21: 5).
(2) د. لطفي عبد البديع: **عبقرية العربية**: 245.
(3) **الديوان**: 120 (25: 10).
(4) **الديوان**: 50 (11: 9، 10).

إن هذا جاء – فيما يبدو لي – نتيجة لدخولها بقوتها وحركتها في عالم الصمت المريع الذي يتوقى له ولها النجاء فيه بالقدر الذي يحذر الضياع في أوديته السحيقة وصحرائه المقفرة.

وحفل شعر بشر بصورة متحركة لناقته في سيرها، وفي حركة أعضائها، في الوقت الذي حرص فيه على إظهار طغيان أجواء الصحراء بحرها اللافح، وليلها الدامس، على مظاهر الحياة المتعددة، حيث شلت قدرتها، فلم يبق فيها إلا فعل هذه الناقة، وما يحيط بأجواء الصحراء من خوف وقلق يظهر في الحيرة وتجاوب الهام والبوم.

فظهرت الناقة هي المتحركة وسط ارتفاع الآل[1]:

تَــرى فــي رَجْــعِ مِرفَقِهــا نُتُــوءًا إذا مــــا الآلُ خَفَّـــق لارتفـــاع

ويبدو أننا نستطيع أن نستدل من هذا السراب الذي يشخص بشر وغيره من الشعراء وجوده وحركته على صعوبة فعل هذه الناقة، وبالتالي فعل الإنسان المنطلق على ظهرها في معمعة لا يقدر عليها إلا من كان ذا إرادة قوية، وعزيمة صلبة، يستطيع أن يتجاوز بهما على ظهر ناقته النجيبة أودية الضياع إلى ما وضحت معالمه.

فيفخر الشاعر بالناقة التي تجتاز به المجاهل إلى المعروف من الأرض على نحو من قول بشر[2]:

قطعــتُ إلــى معروفِهــا منكراتِهــا بَعَيْهَمَــةٍ تَنْسَــلُّ والليـــــل هاكــع

لأنها تنقله من مفازةٍ مهلكة لا معالم بها:

ومُقْفِـرَةٍ يحــارُ الطَّــرفُ فيهـــــا عــلــــى سَــفَنٍ بِمُندَفَـع الصُّــدَاح[3]

إلى المعالم المعروفة، فتجتاز به عالم الظلام الحسي (الليل)، وعالم الظلام المعنوي المتمثل في الصحراء المجهولة[4].

---

(1) **الديوان**: 110 (23: 10).

(2) **الديوان**: 114 (24: 4) **العيهمة**: الناقة السريعة. **هاكع**: بارك منيخ.

(3) **الديوان**: 45 (10: 12) **والصداح** واد. **مندفعة**: حيث يندفع ماؤه.

(4) مثل ذلك قول المرقش الأكبر: (**المفضليات**: 225 ق 47):

ودويّة غبراء قد طال عـــهدهـا تهالك فيها الورد والمرء ناعس

قطعت إلى معروفها منكراتهـا بعيـــمهامة تنسل والليل دامس

ولقد صور الشعراء الضياع في الصحراء، بهذا السراب الذي يتجلى خلف السراب، ليظهر الإرادة القوية التي لا تستسلم لليأس بل تبذل الفعل القادر الذي نجد الدلالة عليه وعلى الإرادة في قول بشر السابق:

تـرى فـي رَجْـعِ مِرْفَقِهـا نُتُـوءًا   إذا مـا الآلُ خَفَّـقَ لارتفـاع

حين جسد قوة اليد وحركتها رمزًا للإرادة التي لا تلين ولا تستسلم.

ومن هنا لا يكون السراب تجسيدًا للأمل كما ذكر الدكتور أنور عليان حين قال: (ويجسم الشعراء هذا الأمل بأمواج من السراب تخفق على قمم الآكام، ويحيل جمودها حركة دائبة)[1]. ولكنه اليأس الذي تقاومه الإرادة القوية على ظهر الناقة.

ويصور بشر فعل ناقته وسط اليأس والجمود بصور متعددة منها: حركتها إذا صام حرباء العشي[2] ـ إذا الحرباء أوفى بالبراح[3] ـ إذ سمع المجد صرير الجندب ـ إذا الآرام طلبت القيلولة في الفيافي[4]. فبروز الناقة في صور فاعلة، تجعل الذهن يتأمل فعلها حين يغيب فعل غيرها في مثل هذه الصورة[5]:

فسـلِّ الهَـمَّ عنـك بـذات لَـوْثٍ   صُمـوتٍ مـا تَخَونَهـا الـكَلال

تـرى الطَّـرَقَ المُعَبَّـد مـن يديهـا   لشُـذَّان الحَصَـى منـه انتضـال

تَخِـرُّ نعالُهـا، ولهـا نَفِـيٌّ   نَفِـيَّ الحـبِّ تَطْحُـرُه المِـلال

حيث نرى هذه الناقة التي لانت يداها، وكانت طيعة الحركة، تفعل في الحصى في الطريق فعلًا واضحًا، يقف الشاعر أمامه منبهرًا، يرى فيه صوت السهم. وجسد الشاعر قوة هذا الصوت أيضًا في خرير الناقة بالحصى حين تطأ عليها، كما جسد فعل الناقة في حركة الحصى التي تتقافز من هنا وهناك مثل الحب في المقلاة. وحمل الخرير على قوة الصوت هو الذي يتناسب مع هذه الصورة، لأن تفسير (تخرّ نعالها) بالسقوط على النحو الذي ذهب

(1) د. أنور عليان أبو سويلم: **الإبل في الشعر الجاهلي**: 74/1.
(2) **الديوان**: 198 (40: 25).
(3) **الديوان**: 45 (10: 13).
(4) **الديوان**: 147 (29: 20).
(5) **الديوان**: 168 (35: 5 ـ 7).

إليه ابن قتيبة[1]، وتابعه فيه محقق الديوان[2] ـ لا يحقق التواؤم في هذه الصورة، كما يحققه تفسير (تخرّ نعالها) بالصوت المنبعث منها حين تنتفي الحصا، حيث تظل نعيش في ظلال الصوت والحركة وما يصاحبها مع ذكر لأجواء الحرارة المنبعثة من القلي والملال.

ومثل ذلك في قوله[3]:

تَخِرُّ نعالُها ولها نَفِيٌّ مع المَعْزَاء مثلُ حَصَى الخِذَاف

والقراءة المتأملة لشعر بشر ترينا مزيدًا من الصور التي تجلو فعل ناقته وسط سكون الصحراء، فهي التي تغتلي في الأرض القفر التي لا ماء بها ولا أنيس[4]:

فسلِّ همَّك عَنْ سَلمَى بناجِيةٍ خَطَّارة تغتلي في السَّبْسَب القُذُف

وهي التي تجعل الحصى متقدة ملتهبة في جنح الليل[5]:

تَشُبُّ إذا ما أَدْلَج القومُ نِيرة بأخفافِها من كلِّ أمْعَزَ مُظْلِم

وهو التي تهص الحصى، وأحيانًا نرى مناسمها جزءًا من الحصى ترتمي معها[6]:

إذا صامَ حِرباءُ العَشِيِّ رأيتَها مناسِمُها بالجَنَدلِ الصُّم تَرْتَمي

وتدل هذه الصور التي يقيمها بشر وغيره لفعل الناقة في حصى الطريق على تعلق الشعراء بفعلها الذي يخترقون به الصحراء، فيجعلون حصاها خاضعة لهذه القوة التي تتضخم وتتطاول على كل شيء في الصحراء، فترمي المفاوز[7]:

فليتي قد رأيتُ العيسَ ترمى بأيديها المفاوزَ عن شِرَاف

وتعلو الفيافي:

---

(1) ابن قتيبة: **المعاني الكبير**: 374/1 ـ دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ/ 1984م، مصورة عن طبعة عبد الرحمن بن يحيي اليماني، حيدر آباد الدكن 1368هـ.

(2) **الديوان**: الحاشية: 169.

(3) **الديوان**: 146 (29: 18). **حصى الخذاف**: حصى صغيرة يرمى عن طريق النبل بين السبابتين أو الخشبة.

(4) **الديوان**: 158 (32: 6).

(5) **الديوان**: 196 (40: 16). **والأمعز**: الأرض الحزنة الغليظة ذات الحجارة.

(6) **الديوان**: 198 (40: 25). **والمناسم** جمع منسم وهو طرف خف البعير.

(7) **الديوان**: 147 (29: 21).**والمفاوز** جمع مفازة، وهي الغلاة المهلكة. **وشراف**: اسم ماء.

إليـكَ نَصَصْتُهـا تعلـو الفيافـي بـمَـومـــاة يَــحَارُ بِهـا قَطاهـا[1]

وتتقاصر المسافات أمام فعلها[2]:

تَقَاصَـرُ أصـواءُ الضُّحَـى لِنَجائِهـا إذا أَنْجَـدَت بالراكِـبِ المُتَعَمِّـم

ويتضاءل الراكب، والرحل فوقها في قوله[3]:

وقد تَخِذَت رِجلي لدى جَنْبِ غَرْزِها نَـــسيفًا كأُفْحُوص القـطاة المُثَلَّم

وقوله[4]:

فمـا فتئـتْ ترمـي برحلـي أمامَهـا وأحـلاسَـه مـــن مُؤْخِـرٍ ومُقَـدَّم

إذا وَضعَتْـه بالـجُـبـوب رأيـتَــهُ كشَـاةِ الكِنَـاس الأعفَـرِ المَتجَرْثِـمِ

ومع التركيز الشديد على إبراز فعل الناقة، فقد وجدنا أيضًا صورًا متعددة لمعاناتها ونصبها، وما تلاقي من عنت تبذل كل قوتها في سبيل تجاوزه، وبلوغ غايتها، حيث ظهرت هذه الصور راسمة لحفاها، ودمها الذي يقطر من نعالها فيثري الأرض في قوله:

وقـد بَلِـيَ الأخفـافُ إلا وشائظــا بـقيــن لهـا مِثـلَ الزجـاجِ المُهَضَّم[5]

وقوله[6]:

إذا انبعثـتْ مـن مَبْـركٍ فنعالُهــــا رعابيـلُ يُثْرِيـن التـرابَ مـن الـدَّم

وظهرت راسمة لهزالها من أثر الرحلة في الصور التالية:

فأبقـى الأَيْـنُ والتهجِيـــرُ منهــا شُـــجُوبًا مثــل أَعمـدَةِ الخِـلاف[7]

---

(1) **الديوان**: 221 (16: 10).

(2) **الديوان**: 199 (40: 27). **الأصواء**: جمع صوة وهي الأعلام تنصب في الطريق وهو يريد المسافات.

(3) **الديوان**: 198 (40: 24). **والنسيف** أثر ركض الرجل بجنبي البعير إذا انحص عنه الوبر.

(4) **الديوان**: 199 (40: 28، 29). **المتجرثم**: الذي لزم الكناس متجمعًا منقبضًا.

(5) **الديوان**: 198 (40: 23). **الوشائظ**: جمع وشيظة وهي قطعة خشب يشعب بها القدح والقعب.

(6) **الديوان**: 199 (40: 26). **الرعابيل**: جمع رعبولة، وهي القطعة من رعبل اللحم إذا قطعه. والثوب إذا مزقه. **يثرين التراب**: يندين التراب.

(7) **الديوان**: 146 (29: 17). **الأين**: الإعياء. **والتهجير**: السير نصف النهار وقت الهاجرة حيث يشتد الحر. **الشجوب**: القوائم وعمد البيت. **الخلاف**: شجر الصفصاف، وهو شجر ضعيف خوار.

بِذِعْلِبَـةٍ براهـا النَّصُّ حتـى بـلغـتْ نُضَارهـا وفَنَـى السَّـنام[1]
عُذَافِـرَةٍ أضـرَّ بهـا ارتحالـي وحَلِّـي بعـده حتـى براهـا[2]

4) الناقة في عالم الحيوان الوحشي:

سبق أن تحدثنا في الباب الأول عن وظيفة التشبيه في شعر بشر، عن الصور التي ينتقل فيها من المشبه إلى تصوير قطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده وبطولته، وذكرنا منها ثور الوحش وحمار الوحش، وتحدثنا هناك أن هذه الصورة من التشبيه لا تأتي مقصودة لذاتها، وأن ذلك لا يأتي وصفًا لما يشاهده الشاعر من حيوان الصحراء، ولا يأتي تقريبًا لجو الصحراء ومهالكه، ولا يأتي استطرادًا نستدل به على اختلال فني في القصيدة الجاهلية، حين لا نجد بعض الجزئيات تتفق مع وجه الشبه المفترض[3].

ونؤكد ـ الآن ـ بعد أن تابعنا صورة الناقة، وموقعها في القصيدة، على رفض ذلك، ومنه ما جاء عند/ إيليا حاوي حين ذكر (أن هذا الوصف ينطوي أبدًا على اختلال فني بالرغم من حسن توقيعه للحوادث التي تقتصر دلالتها على السرعة، أما شدة الفتك فليست سوى استطراد خارجي، حول المشبه به إلى غاية مستقلة بذاتها عن المشبه، إن وصف المعركة بين البقرة الوحشية والكلاب لا يجيب في الدلالة على فضيلة (الفرس)، إلا أن الجاهلي أيقن بذلك وأسرف فيه حتى اختلت الوحدة الفنية، وانقطعت الصلة بين المشبه والمشبه به فما جدوى شدة بطش البقرة في إظهار سرعة (الفرس). ذلك أن الجاهلي لا حدود ولا انضباط لديه، يتخطى وجه التشابه إلى سائر الوجوه في الظاهرة)[4].

وانتهى من ذلك إلى أن هذا من أهم الآفات التي أضرت بالوصف الجاهلي، حيث عدمت فيه الغاية والسببية الفنيتين، وأظهرت ضعف المنطق والتلاحق اللذين هما أصل التطور والثبات عبر الأثر الفني[5].

---

(1) **الديوان**: 204 (41: 11). **نضارها**: طبيعتها. ونضار كل شيء خالصه.
(2) **الديوان**: 222 (46: 11).
(3) انظر الصفحات: 40 ـ 49 من هذا البحث.
(4) إيليا حاوي: **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**: 29 ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ط3، 1980م.
ومن الغريب أنه يذكر الفرس والواقع أنها الناقة، ويذكر البقرة في المشبه به وشواهده التي استشهد بها في هذا المجال جاءت في ذكر الثور بعد الناقة، وليس الفرس كما تصور.
(5) المرجع السابق ـ 31.

نفرض ذلك لأن الناقة تبدو ـ كما سبقت الإشارة ـ وسيلة الفعل لتكوين الحياة الجديدة المتجهة نحو الفعل للشاعر بعد أن انفصل عن المحبوبة، وفقدت الذات تواصلها معها ومع المكان الذي عمر بحياة متوحشة، وكان لا بدّ لهذه المرحلة الجديدة من قدرة على الفعل، رأيناه يتخذ وسيلته في الناقة القوية الفاعلة التي وقفنا على خلقها وخلقها وفعلها فيما سبق.

ولكن هذه القوة رحلة في عالم المجهول الحافل بالمفاجآت، والمكتنف بالعقبات والصعاب، لهذا فإن هذا الهاجس يسيطر على الذات الشاعرة المنطلقة في أفق الصحراء، فترسم لهذه الناقة صورة من عالم آخر هو العالم الوحشي الذي يصطدم مع الشرور والعقبات، فيتجاوزها منتصرًا، وكأنه يتمنى ذلك له ولناقته، يذكره أملًا يتمنى أن يكون تجاوز ناقته وهو على ظهرها لهذا المصير على النحو الذي يتجاوز به ثور الوحش أو حمار الوحش ما يعتوره في الطريق من شرور وأذى مستحكم حيث يواجه الظروف المناخية القاسية، ويواجه الأعداء المتربصين به فينتصر عليهم، ونستدل على ذلك بأمور نجملها الآن على أمل أن نستوضحها على نحو مفصل في ثنايا تفصيلنا لصورة الناقة في هذا العالم، وهذه الأمور هي:

1) أن الشاعر كثيرًا ما يشير في بداية التشبيه إلى ذاته ورحله على ظهر الناقة، فكأنه ينظر في هذا العالم الذي ينتصر فيه ثور الوحش، وحمار الوحش إلى ذاته وناقته منتصرين.

2) في ختام هذا التشبيه تأتي أحيانًا إشارات من الشاعر إلى تجاوزهما المتالف والمهالك التي يقع تحت طائلتها العاجزون.

3) كثيرًا ما يلح الشاعر على أن تلتبس الصفات الإنسانية بثور الوحش أو حمار الوحش على النحو الذي نلاحظه في التوجس والحذر، وحماية الحقيقة، والذود عن الشرف.

وقبل أن ندلف إلى تفاصيل هذه الصورة في شعر بشر يجدر أن نوضح أن دراستنا لهذه الصورة وغيرها تنبع من داخل لغة النص الشعري، فما تشير إليه لغة النص هو الأمر الذي نقيم عليه تفسير الصورة، ولذلك لن نخمن في ذلك بأساطير العرب ومعتقداتهم في الثور الوحشي لسببين:

الأول: أن كل ما وصلنا عن هذا ـ حتى الآن ـ لا يمثل تفسيرًا متكاملًا لصورة الثور الوحشي في الشعر؛ ذلك أن ما ورد من أن العرب عبدت الثور كما ذكر الألوسي من

أنهم اتخذوا للقمر (صنمًا على شكل عجل، وبيد الصنم جوهرة، يعبدونه ويسجدون له، ويصومون له أيامًا معلومة في كل شهر. ثم يأتون إليه بالطعام والشراب والفرح والسرور، فإذا فرغوا من الأكل أخذوا في الرقص والغناء وأصوات المعازف بين يديه)[1].

وأن من عاداتهم أنهم يضربون الثور لكي تشرب البقر التي تعاف الماء[2].

وأن من عاداتهم الاستسقاء بالبقر[3].

وما يمكن أن نتصوره من وصول بعض الديانات المجاورة لهم إليهم وتأثرهم بها، في عبادة الثور وجعله إله الخصب والنماء، أو إله الرعد والبرق والمطر... هذا كله لا يفسر لنا هذه الأحداث التي جسدها الشعر الجاهلي؛ إذ إن الثور يظهر في موقف الصراع أمام الراوي (الشاعر)، وأمام الصياد صاحب الكلاب، كذلك ليس الثور الذي يظهر هنا ثورًا يستسقى به، أو ما يدل على أنه إله الخصب، وإنما هو ثور يقاوم المطر والريح.

الثاني: أن منطق النص الشعري لا يأخذ الأسطورة جاهزة، كما هي وإنما يعيد تشكيلها، فإذا نحن وقفنا عند ما يظهر في النص فإننا نقف عند ما أراده الشاعر، وليس عند ما أسقطناه على النص نتيجة لمعرفتنا بالأسطورة، ذلك أن الصورة استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطوري، مسعفة للرمز والفهم[4].

ولتأمل صورة ثور الوحش وحمار الوحش سنقف عند صورتين تكتمل أو تفصل فيهما عناصر القصة[5]، ففي ثور الوحش سنقف عند قصيدة[6] لم يشر فيها إلى انتصار الثور لأمر سنجتهد في تبنيه:

---

(1) انظر الآلوسي (محمود شكري): **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**: 216/2، نشر محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي بمصر، 1342هـ، الطبعة الثالثة. وجواد علي: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**: 54/6، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، 1970م.

(2) ابن طباطبا: **عيار الشعر**: 39.

(3) المصدر السابق: 40.

(4) د. عاطف جودة نصر: **الخيال مفهوماته ووظائفه**: 223، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

(5) شبهت الناقة بالثور في شعر بشر في ثمان قصائد، وحمار الوحش في خمس قصائد، وذكرت البقرة بصفتها فقط في قصيدة واحدة. ووردت قصة الثور مفصلة في خمس قصائد، في حين لم يتأن بشر عند حمار الوحش إلا في قصيدة واحدة.

(6) **الديوان**: 82 (16: 6 ـ 16).

وقـد أَتَناسَـى الهـمَّ عنـد احتضـارِه إذا لـم يَكُـن فيـه لـذِي اللـبِّ مَعْبَـر
بأدْمـاءَ مـن سِـرِّ المَهَـارى كأنهـا بحربـةَ مَوْشِـيُّ القوائـمِ مُقْفِـر[1]
فباتـت عليـهِ ليلـةٌ رجبيـةٌ تُكَفِئُـه ريـحُ خَرِيـقٌ وتمطـر
وبـات مكبًّـا يتقيهـا بروقِـه وأَرْطَـاةِ حِقـفٍ خانهـا النَبْـتُ يَحفِرُ
يُثيـرُ ويُبـدِي عـن عُـرُوقٍ كأَنَّهـا أَعِنَّـةُ خـرَّازٍ تُحَـطُّ وتُبْشَـر[2]
فأضحـى وصئبـانُ الصَّقيـعَ كأَنَّهـا جُـمَانٌ بضاحِـي مَتْنِـه يَتحَـدَّر
فـأدَّى إليـه مَطلِـعُ الشـمس نبـأةً وقـد جَعلَـتْ عنـه الضَّبابـة تَحْسِـر
تمـارى بهـا رَأْدَ الضُّحَـى ثـمَّ ردَّهـا إلـى حُرَّتيـه حـافِظُ السمع مُبصِرُ[3]
فجـالَ ولمـا يسـتبِنْ وفـؤادُه بـريبَتِـه ممـا تَوَجَّـسَ أَوْجَـر[4]
وباكـرَه عنـد الشـروق مُكَلِّـبٌ أَزَلُّ كسِـرْحانِ القَصِيمَـةِ أَغْبَـر[5]
أبـو صِبيـةٍ شُعْـثٍ، تُطِيـفُ بِشَـخْصِه كوالِـحُ أمثـالُ اليعاسِـيبِ ضُمَّـرُ[6]

لقد بدأ بشر هذه الصورة مشبهًا الناقة بثور الوحش، ونلاحظ أنه لم يطل في وصف الناقة هنا، وكل ما أشار إليه هو لونها، وكريم أصلها، ثم شبهها بثور الوحش الذي لم يذكره بجنسه وإنما ذكره بصفاته وهذا شأن بشر في جميع ديوانه: لا يذكر الثور الوحشي أو حمار الوحش إلا بصفاتهما. وكان في بعض الأحيان يذكر رحله فقط أو ذاته ورحله على ظهر الناقة قبل التشبيه بثور الوحش أو حمار الوحش على نحو ما نرى في الصور التالية:

---

(1) **أدماء**: أي ناقة بيضاء. والأدمة شدة البياض في الإبل مع سواد المقلتين. **والمهارى**: نسبة إلى مهرية: قرية بالبحرين. **موشي القوائم**: الثور الوحشي الذي في قوائمه بياض. **مقفر**: أي صار إلى القفر وهو الخلاء.

(2) **تحط وتبشر**: أي يصلح ويقشر. جاء في **اللسان**: وحط الجِلد بالمحطّ يُحطّه حطًّا: سطره وصقله ونقشه. والمِحَطُّ والمِحَطَّة: حديدة أو خشبة يصقل بها الجلد حين يلين ويبرق.

(3) **حرتاه**: أذناه.

(4) **أوجر**: أي خائف من وجرت منه أي خفت.

(5) **الأزل**: السريع الخفيف.

(6) **اليعاسيب**: جمع اليعسوب وهو طائر صغير أطول من الجرادة، طويل الذنب، لا يضم جناحيه إذا وقع، تشبه به الخيل في الضمور.

كـــأَنَّ قُتُــودَهـــا بارَيْنِـــباتٍ تَعَطَّفَـهُـــنَّ مَوْشِـــيٌّ مُشِـــيح[1]

حـرفِ مذكَّـرة كأَنَّ قُـتُــودَهـــا بَعــدَ الـكَلال على شَـتيمٍ أَحْقَـب[2]

مُضَبَّـرة كَأَنَّ الرَّحْـلَ مـنـهــــا وأَجـــلادِي علـــى لَهَــقٍ لِيَــاحِ[3]

كأنـي وأَقْتـادي علـى حَمْشَـةِ الشَّوى بِحَرْبَـةَ أو طـاوٍ بعُسْـفَان مُوجِـسِ[4]

كأَنَّ الرَّحْـلَ منهـا فـوق جَـأْبٍ شَــنُونٍ حيـــن يُفزِعُهـا القَطِيـع[5]

مذكَّــرةٍ كـــأن الرَّحْـــلَ مـنـهــا علـــى ذي عَانــةٍ وافـي الصِّفـاق[6]

كـــأن قُتُــودي علـــى أَحْقَـبٍ يُريــدُ نَحُوصًـــا تَــؤُمُّ السِّــلاما[7]

وفي بعض الأحيان نجد أن هذا التشبيه يأتي في الوقت الذي يمكن أن نطلق عليه ذروة الحدث فهو يشبهها حين يرتفع الآل، أو حين يزداد وجيفها مثلما نرى في أقواله:

- تراهـا إذا مـا الآلُ خَـبَّ كأَنَّهـا فـريــدٌ بــذي بُـركانَ طـاوٍ مُلَمَّـعُ[8]

- حَـرفٍ مــذكَّـرةٍ كــأَنَّ قُـتُـودَهـا بـعـــد الـكلالِ على شتيم أَحْقَـب[9]

- كأَنَّها بعدَ مـا طالُ الـوجِيـفُ بــهـا مـن وحـش خُبَّةَ مَوْشِيٌّ الشَّوى فَرِد[10]

وترسم الصورة لون الثور الظاهر في الخلاء القفر، فهو موشي القوائم، أي إن بها

(1) **الديوان**: 51 (11: 11). **مشيح**: حذر.

(2) **الديوان**: 35 (7: 6). **والشتيم الأحقب**: الحمار الكريه الوجه الذي في بطنه بياض.

(3) **الديوان**: 46 (10: 15). **أجلاد الإنسان**: جماعة شخصه وجسمه. **اللَّهاق واللِّهاق**: الثور الأبيض. **واللُّياح واللِّياح**: الثور الوحشي وذلك لبياضه.

(4) **الديوان**: 101 (21: 8). الأقتاد: جمع قَتَدْ وهو خشب الرحل. **حمشة الشوى**: أي بقرة دقيقة القوائم. **الطاوي**: ثور وحشي. **خميص البطن** وقيل هو الذي يطوي البلاد نشاطًا وقوة. **الموجس**: الخائف الحذر.

(5) **الديوان**: 133 (27: 17). **الجأب**: الغليظ يعني حمار الوحش. **والشنون** بين السمين والهزيل.

(6) **الديوان**: 162 (34: 8). **ذي عانة**: يريد حمار الوحش. **والعانة**: القطيع من حمر الوحش. **والصّفاق**: **الجلد** الباطن الذي يلي سواد البطن، وهو دون الجلد الذي يسلخ، **ووافي الصفاق**: أراد أن ضلوعه طويل جدًّا.

(7) **الديوان**: 87 (39: 7). **والأحقب**: حمار الوحشي الأبيض الحقوين.

(8) **الديوان**: 120 (25: 11).

(9) **الديوان**: 35 (7: 6).

(10) **الديوان**: 55 (12: 6).

بياضًا، وقد أشار بشر مرارًا إلى ذلك فذكر أنه (موشي مشيح)، (موشي الشّوى)، (طاو ملمع)، (لهق لياح)، فهو يشير إلى البياض الحافل بالسواد، وهذا البياض الذي يتحرك به الثور في قوائمه ويتلألأ به في الوجود أمر يتنامى داخل الصورة، فيقترن هذا البياض بالفعل حتى يصبح هذا الثور متفائلًا بالإشراق والصباح وزوال الضباب، ويصبح في كثير من الصور مضيئًا لامعًا كالعاج أو الجمان أو الكوكب أو الشعلة كما يتضح في الصور التالية:

- وأضحى والضبابُ يَزِلُّ عنه ... كوقفِ العاج ليس به كُدُوح
- فجال كأن نِصْعًا حِمْيَرِيًّا ... إذا كَفَرَ الغبارُ به يَلُوح[1]
- فَأَضْحَى وصئبانُ الصقيع كأَنَّها ... جُمَانٌ بضاحي مَتْنِه يَتَحَدَّر[2]
- وأَصبَحَ يَنْفُضُ الغَمَراتِ عنه ... كوقفِ العاجِ طُرَّتُهُ تَلُوح[3]
- فباتَ في حِقْفِ أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بها ... كأَنَّه في ذَراها كَوكَبٌ يَقِدُ[4]
- ومرَّ يُبَاري جَانِبَيهِ كأَنَّه ... على البِيدِ والأَشْرَاف شُعْلَةُ مُقْبِس[5]

ولقد علق الدكتور عبد القادر القط على الإشارة إلى المطر وهو ينحدر من فوق ظهر الثور بقوله: (وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية، فهي تغسله وتطهره وتطيبه قبل المعركة)[6]، وحاول أن يعضد ذلك بما يبدو من اقتران الشعائر الدينية والثور في مثل قول ذي الرمة[7]:

كأَنَّه والدُّجى في الليلِ مُنْغَمِسٌ ... ذو يَلْمَقٍ من عتيق القهزِ مقصورِ
إذا انجلى البرقُ عنه قام مبتهلًا ... لله يتلو له بالنجمِ والطور

ومن الممكن أن يكون ما يظهر لدى الشعراء الإسلاميين من إشارة إلى الأجر والتلاوة كما

---

(1) **الديوان**: 51 (11: 14، 15). **والنصع**: ضرب من الثياب شديد البياض.
(2) **الديوان**: 83 (16: 11).
(3) **الديوان**: 53 (11: 24).
(4) **الديوان**: 55 (12: 8).
(5) **الديوان**: 104 (21: 20).
(6) د. عبد القادر القط: في **الشعر الإسلامي والأموي**: 416، دار النهضة العربية ـ بيروت ـ 1976م.
(7) ذو الرمة: **ديوانه**:3 / 1822، 1823، شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية ثعلب، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، دمشق 1393هـ / 1973م. **يلمق**: قباء. **القهز**: نوع من الحرير.

يتضح عند ذي الرمة، والقطامي، والطرماح، نتيجة لأنهم أرادوا أن يكملوا صورة الانتصار بما يلائم طبيعة البطل المنتصر في الإسلام، حيث يبيت حامدًا الله على نعمائه، شاكرًا له، تاليًّا لكتابه وساجدًا.

ثم ترسم الصورة ما يكتنف الثور من ريح ومطر، يجعل الثور يتمنى أن يقصر هذا الليل حتى يتفاءل بالصباح المشرق ويعيش دفء النهار، ولكن النهار لا يكون له بأسعد من الليل، إذ تستيقظ في هذا النهار الشرور الإنسانية فيأتيه الصياد بكلابه، وتنشب المعركة التي يفصل فيها الشعراء أحيانًا تفصيلًا يقصون ما يحدث فيها من كرّ وفرّ، وينهون ذلك بانتصار الثور في قصائد المدح. ومصرعه في قصائد الرثاء[1].

وهذه الصورة التي أمامنا لبشر أطال فيها الوقوف عند مبيت الثور وفعله لمواجهة الريح والمطر. ثم وقف وقفة متأنية أمام الخوف والحذر الذي اعترى الثور وهو يسمع الصوت فجأة، فيشك ثم يتأكد فيعدو، فإذا به واقف أمام الموقف حقيقة لا مراء فيها.

ولقد وقفت هذه الصورة أيضًا وقفة متأنية ـ على غير عادة بشر ـ عند الصياد، فهو الخفيف السريع المشبه للذئب الأغبر، أبو صبية شعث، فحرصت الصورة على رصد أبعاد الشر في الصياد وما يحيط به، فهو الذئب بما يوحي به ذلك من سرعة وشدة فتك، وهو الأغبر بما يوحي ذلك من سوء خلق وتلون، وهو ذو امتداد في الشر يظهر في صبيته الشعث، ويتجسد الشر واضحًا فيما يبدو بين يديه من كلاب لا تفارقه يتبدى الشر والخوف في كلحها، وتظهر قدرتها على الفتك في ضمورها الذي أشبهت معه اليعاسيب.

---

(1) قال الجاحظ: (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم)، **الحيوان**: 20/2، وانظر شرح **أشعار الهذليين**: صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة ـ القاهرة. حيث نجد: في مصرع الثور قول أبي ذؤيب (31/1، 32):

فرمي لينفذ فرّها فهوى له — سهم فأنفذ طرتيه المنزع
فكبا كما يكبو فنيق تارز — بالخبت إلا أنه هو أبرع

وقول ساعدة بن جؤية (1170/3):

فجال وخال أنه لم يقع به — وقد خله سهم صويب معرد

ولقد توقفت الصورة عند هذا الموقف، ولم تنقلنا إلى ما بعده من نتيجة المعركة، وقد نقول إن ذلك الجزء ربما ضاع من النص، لكن محاولة الاستدلال من هذا الجزء الذي أبدى شيئًا وأخفى شيئًا كان من الممكن أن يظهر في النص، أولى من الحكم بالضياع ولذلك فإن قراءة القصيدة متكاملة يمكن أن تدلنا على سرِّ التوقف عند هذا الحد، لأن النص يتحدث عن مجير غدر بجواره ولم يف به، حيث وقف بشر أمام هذا المستجير الذي كان يطلب الإغاثة ولا أحد، وقفة متأنية، فلعلّ القصة انتهت عند هذا الموقف المليء برهبة الثور وخوفه وحذره، ملاءمة لموقف ابن ضياء الذي لم ينج من أعدائه فخرّ صريعًا في جوارهم.

ولكن الصورة لم تذكر مصرع ثور الوحش كما في بعض قصائد الرثاء التي أشار إليها الجاحظ. ولعلّ ذلك ينبع من أن بشرًا يرى أن قتل هذا المستجير فعل شنيع، لا يستحق أن يقرن بمصرع الثور، ولذلك اكتفى بهذه الوقفة أمام المعركة فقط، وأيضًا فإنه لا يود أن ينهي الموقف مع هذا المجير الغادر لأنه يرى أن المعركة بينهما ممتدة، وأن الأخذ بثأره ما زال قائمًا. وإلى هذا السبب الأخير ذهب الدكتور وهب رومية في تعليقه على هذا النص حين قال: (ثم أدركنا سرَّ هذه القصة التي لم تكتمل، على الرغم من أن شخوصها جميعًا في حالة انتظار ـ الصياد وكلابه من جهة والثور من جهة أخرى ـ فليس باستطاعة بشر ـ وهو الموتور ـ أن يصور انتصاره على العدوان، وليس من اليسير أن يسجل الهزيمة عليه ـ وهو المهاجم في رأي نفسه ـ لذلك سكت عن هذه المعركة، وخرج بعدها إلى الرثاء والهجاء)[1].

أما صورة حمار الوحش التي تأنى فيها بشر فهي قوله:

ولَقَدْ أُسَلِّي الهمَ حين يَعودُني ... بِنَجَاءِ صادقةِ الهواجرِ ذِعْلِبِ

حَرفٍ مُذكَّرة كأنَّ قتودَها ... بعد الكَلَال على شَتِيمٍ أحقبِ

جَوْنٍ أَضَرَّ بِمُلْمِعٍ يَعْلُو بِها ... حَدَبَ الإكَامِ وكُلَّ قاعٍ مُجْدِب

يَنْوِي وسِيقَتَها وقد وَسَقَتْ له ... ماءَ الوَسِيقَةِ في وِعاءٍ مُعْجِب

فَتَصُكُّ مَحْجِرَهُ إذا ما استَافَها ... وجَبِينَه بَحوافرٍ لمْ تُنْكَب

(1) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**: 215.

وَتَشُجُّ بالعيرِ الفَـــلاةَ كـأَنَّـهـــا فَتْخَـاءُ كاسِـرةٍ هَـوَتْ مِـن مَرْقَـب
والعيـرُ يُرْهِقُهـا الخَبَـارُ وَجَحْشُهـا يَنْقَضُّ خَلْفَهُمـا انقضَاضَ الكَوكَب
فعلاهُمَـا سَبِطٌ كـأنَّ ضَـبـابَـه بجُنُـوب صـاراتٍ دَوَاخِـنُ تَنْضُـبِ
فَتَجارَيـا شـأوًا بـطـينًـا مِيلُـه هيهـاتَ شـأْوُهما وشَـأْوُ التَّوْلَـبِ
أو شِـبْهُ خاضِبَـةٍ كأن جَنَاحَـهـا هِـدْمٌ تَجَاسَـرُ فـي رِئَـال خُضَّـبِ
فإلى ابن أم إياس عمرو أرقلـت رتـك النعـامة في الجديب السبسب[1]

ونلاحظ أن الصور عنيت باللون وأثره في النفس، فهذا الحمار شتيم أي كريه الوجه، أبيض البطن، جون، والجون من الأولى أن تحمل هنا على اللون الأسود المشرب حمرة، لأن حملها على الأبيض لا يتواءم مع وصف الحمار بالأحقب[2].

كما عنيت بتصوير العلاقة بينه وبين الأتان، فهو يقسو على هذه الأتان التي بان حملها، حيث يعلو بها الحدب والقيعان، ولا يكتفي بعلامة حملها، بل يستافها ويريد وسيقتها. لكنها تقاومه فتلطمه بحوافرها. ثم يمضي إلى صورة جريها أمامه، ويصور سرعتها في صورة العقاب التي تهوي من مكان مرتفع. ثم يمضي إلى جحشهما يجري خلفهما، ويصوّر انقضاضه للحاق بهما بانقضاض الكوكب. لكنه لا يمضي في هذه الصورة من الانقضاض خلفهما على وتيرة واحدة، بل يشير بعد هذا إلى بعده عنهما، حين يبلغ الجري مداه، فتطول المسافة ويرتفع الغبار.

وإذا كانت الإشارة قد سبقت إلى أن هذه الرحلة التي يصورها بشر وغيره من الشعراء الجاهليين، على ظهر هذه الناقة هي الرحلة نحو الفعل وبناء الحياة، ومقاومة ما يعترض ذلك، فإن ذلك نلمسه في هذه الصورة بشكل واضح كما رأيناه في صورة الثور.

إن الصورة هنا ترسم أهم مقومات الحياة التي يغلق امتدادها أمام الحمار، فصورة

---

(1) **الديوان**: 35 (7: 5 ـ 15). **وسقت الأتان**: إذا حملت ولدًا في بطنها. **استافها**: شمها. **الخبار**: أرض لينة رخوة تسوخ فيها القوائم. **سبط**: غبار منتشر كثير. **التنضب**: شجر ينبت ضخمًا على هيئة السرح، ودخانه أبيض في مثل لون الغبار. **الشأو**: الشوط والمدى. **وشأو بطين** أي واسع بعيد. **والميل**: المسافة وقدر منتهى مد البصر من الأرض.

(2) **لسان العرب**: جون.

زهو الحمار في حقبه وجونه نشعر منذ البدء أنها مغلقة، حين تبدأ بقوله (شتيم). والسير الممتد في أفق الصحراء تعترضه عقبات متعددة من القيعان المجدبة، والآكام المقفرة، والرغبة الجنسية لدى الحمار تنتهي بصك الأتان له، وانقضاض الجحش خلفهما ينتهي بتباعد السير بينه وبينهما.

ولا تمتد قصة الحمار الوحشي عند بشر الامتداد الذي نراه لها عند بعض الشعراء الجاهليين، حيث تحجم عن ذكر الوصول إلى الماء، وعن النجاة من سهام الصياد، وعن رحلة العودة من الماء. فهذه أوسع صورة للحمار الوحشي في شعره، وهناك صورتان لا يزيد ذكر الحمار فيهما عن بيتين، الأولى قوله[1]:

عَلَى أَنْ قَدْ أُسَلِّي الهَمَّ عني … بِناجيةٍ مِنَ الأُدْمِ العِتاق
عُذَافِرةٍ يَئِطُّ النِّسع فيها … إذا ما خَبَّ رَقْراقُ الرِّقاق
مُذَكَّرةٍ كأنَّ الرَّحْلَ منها … عَلَى ذي عانة وافي الصِّفاق[2]
ألظَّ بهنَّ يَحدُوهُنَّ حتَّى … تَبَيَّنَ حُولَهنَّ من الوِسَاقِ
فإني والشَّكَاةَ مِنَ آلِ لَأْمٍ … كَذاتِ الضِّغْنِ تمشي في الرِّفاقِ

والثانية قوله[3]:

كأنَّ قُتُودي على أحقبٍ … يُريدُ نَحُوصًا تَؤُمُّ السِّلاما
شَتِيمٍ تربَّع في عَانةٍ … حِيَالٍ يُكَادِم فيها كِدَاما

وقصر الصورة عند بشر في هذه الصور، لا يحملنا على توقع ضياع الأبيات المكملة لها، كما توقع ذلك بعض الباحثين، حين وجد أن الشاعر في الصورة المطولة أضرب متأخرًا إلى النعامة، ولم يذكر ـ كما يرى ـ ما يدل على السرعة، وهي وجه الشبه المطلوب في أي من الصورتين[4].

(1) **الديوان:** 162، 163 (34: 6 ـ 10).

(2) **ذي عانة:** يريد حمار الوحش. **والعانة:** القطيع من حمر الوحش. **والصفاق:** الجلد الباطن الذي يلي سواد البطن، وهو دون الجلد الذي يسلخ. وهذا كناية عن طول الضلوع.

(3) **الديوان:** 187 (39: 7، 8). **حيال:** جمع حائل وهي الأتان التي **تلقح**. **يكادم:** يعض.

(4) د. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري:** 143، 144.

وحين رأى أنه في القصيدة القافيّة لم يلائم في تفاصيل المشبه به ما جاء به في تفاصيل المشبه، ولم يأت إلا ببيت ونصف بيت لا يلتئم شمل الصورة فيهما، لأنهما بقية صورة ضائعة ومقطوعة ضاع تمامها[1].

ذلك أننا لو سلمنا جدلًا بحصر وجه الشبه بين الناقة والحمار الوحشي في السرعة فقط لتبيّنا ذلك من المجاهدة العنيفة في الصورتين، إذ تبرز المجاهدة والجري في الصورة المطولة في الحمار يسوق أتانه عبر الآكام والقيعان، وفي الغبار الذي يحجب السماء بفعل الجري الشديد، وبُعد المسافة بينهما وبين الجحش، وفي انقضاض الجحش خلفهما انقضاض الكوكب، وتبرز آثار السرعة في القصيدة القافيّة في قوله: (ألظّ بهن يحدوهن) أي ألح بهن في السوق. لكن الأمر في هذا أبعد من أن يكون محصورًا في وجه شبه واحد. إذ إن ما يتجلى في فعل الناقة التي تقطع سكون الهم، وتجتاز مفازات الصحراء بقوتها ونجائها وأمنها، وما يتجلى في حمار الوحش من جري إلى مقومات الحياة وحرص على حفظ النوع والحياة وترقب للمجهول ـ لهو لوحة كاملة من قطاع الحياة، تتجسد فيها معاناة الواقع، في هذا الرمز (الناقة) الذي يحمل الحياة على ظهره في مجاهل الصحراء مع معاناة هذا الحيوان الذي نحس بلهفته وحرصه على المجاهدة في سبيلها.

ولقد كانت الإطالة والإيجاز في ذكر صورة حمار الوحش، لها تقاليدها الفنية النابعة من النص، وليست من قياس الصورة الكاملة لدى الشعراء الآخرين على الصورة الناقصة هنا، فنحكم حينئذ عليها بالنقص والضياع، فتارة يذكر حمار الوحش بصفته فقط اعتمادًا على ما يثيره هذا الرمز في أذهان المتلقين. فمن ذلك قول بشر[2]:

كأنَّ الرَّحْـلَ مِنهـا فَـوقَ جَـأْبٍ شَـنُونٍ حَيـنَ يُفْزِعُهـا القَطيـع

وقوله[3]:

إذا أَرْقَلَـتْ كَأَنَّ أَخْطَـبَ ضَالـةٍ علـى خَـدِب الأَنْيـابِ لـم يَتَثَلَّـمِ

(1) د.علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**: 141.
(2) **الديوان**: 133 (27: 17).
(3) **الديوان**: 197 (40: 21). **خدب الأنياب**: أي حمار الوحش، وناب خدب أي طويل. **والأخطب**: حمار الوحش تعلوه خطبة، والخطبة لون يضرب إلى الكدرة. مشرب حمرة في صفرة.

وقول عبيد بن الأبرص[1]:

لــــولا تُــسَــلِّيك جُمَالِيَّــةٌ أَدْمَــاءُ دام خُـفُّـهـا بَــازِل

حَــرفٍ كَأَنَّ الرَّحْـلَ مِنْهـا علــى ذِي عَـانَــة مَــرْتَعُه عــاقِــل

وقوله أيضًا[2]:

كَأَنَّ قُتُـودِي فَـوقَ جَـأْبٍ مُطَـرَّدِ رأى عانـةً تَهـوِي فولَّـى مُواشِـكا

وقول الأعشى[3]:

طلبتُهُـمُ تطـوي بـي البِيـدَ جَسْـرَةٌ شُـويقَةُ النابيـن وَجْنَـاءُ ذِعْلِـبُ

مُضَبَّـرةٍ حَــرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَهــا تَضَمَّنَهـا مـن حُمْـرِ بَيَّـانَ أَحْقَـبُ

وقد ذكر عدد من الشعراء بعض تفاصيل هذه الصورة دون أن ينتهوا إلى الصياد أو الهرب منه[4]، لكل هذا نرى الحكم بالضياع غير محتم. إذ إن الشاعر قد يكتفي في نصه بجزئية يراها تتفق مع نصه، ففي قصيدة بشر التي جاءت فيها الصورة مفصلة نجد أنه أتى بصورة الظعن ورحلتها في العالم المجهول، وشبهها حينئذ بالسفن التي تتكفأ في خليج مغرب، ثم ذكر صورة ناقته وصدقها في الهواجر وشبهها بالحمار ـ الذي دونّا أبيات صورته ـ دون أن نعرف هل وصل إلى الماء أو لا؟ ثم ذكر صورة النعامة وذكر ضخامتها وتطاولها في سيرها وسط رئالها، ثم جاءت رحلته إلى ابن أم إياس عمرو، وبيّن أن نهاية رحلته هي الأمل المشرق عند هذا البحر الذي يفيض عطاء لمن أناخ ببابه:

فإلـى ابـن أمِّ إيـاسٍ عمـروٍ أَرْقَلَـتْ رَتَـكَ النعامَةِ في الجَدِيبِ السَّبْسَـبِ

أَرْمـي بِهـا الفَـلَـوَاتِ ضَـامِـزَةً إذا سَـمِعَ المُجِـدُّ بِهـا صَريـرَ الجُنْدُب

حتـى حَلَلْـتُ نُسُـوعَ رَحْـلِ مَطِيَّتِـي بِـفِـنَــاءِ لا بَــرِم ولا مُـتَغَضِّب

---

(1) ابن الشجري: **مختارات شعراء العرب**: 384 ـ ق 30.

(2) المصدر السابق: ص 352 ق26.

(3) الأعشى: **ديوانه**: 201 ـ **شويقئة النابين**: شقأ نابه يشقأ شقئًا: طلع وظهر. **وإبل شويقئة**: حين يطلع نابها.

(4) انظر مثلًا: **المفضليات**: 86 ق16، 370 ق111، **ومختارات شعراء العرب**: 528 ق46.

بَحْـرٍ يَفِيـضُ لِمَـنْ أَنَـاخَ بِـبَـابِـه مِـنْ سـائِـلٍ وثِمَـالِ كلِّ مُعَصَّـبِ[1]

وكأن الشاعر حين لم يذكر إلا ما ذكر من صورة حمار الوحش أو النعامة، أراد ألا يكون لدى سامع هذا النص من نهاية حسنة لأي صورة يعرضها إلا على يديه هو حينما يصل على ظهر ناقته إلى ممدوحه، ذلك أنه عاد من صورة النعامة إلى الرحلة على ظهر ناقته، ليحل نسوعها في فناء ابن أم إياس عمرو، فأراد أن يحتفظ بالنجاة والوصول إلى الغاية له ولناقته حين يصل إلى ممدوحه.

وأما قصيدته القافية التي ذكر فيها طرفًا من صورة الحمار، فإنا نجد أن هذه الصورة يتحقق فيها القوة والقيادة والحرص على الفحولة والنسل. وإذا كانت قد قصرت عن الوصول إلى الماء والنجاة من سهام الصياد، فإن مرَد ذلك إلى الضغن الناشئ في نفس الشاعر من آل لأم، الذي يود أن يتحول سريعًا إليه، فما أن ذكر سير الحمار مع أتنه وطلبه الماء، وتحقيقه الفحولة، حتى ذكر مشي الحقد والضغن من آل لأم فعاج إليه سريعًا. وجعل النمو الذي كان يمكن أن يتم لصورة الحمار الوحشي ينمو في جوانب علاقته من آل لأم، فالسهام التي كانت من الممكن أن تترصد الحمار وتصيبه أولًا؟، استحالت إلى قواف تصيد أعداءه وتنال منهم.

سَـأَرْمِي بالهجَـاءِ وَلا أَفِيـهِ بَـنِـي لَأْمٍ، ولِلْمُوقِـيِّ واقـي[2]

وهذا بخلاف ما يتراءى في قصيدة الأعشى التي ذكر فيها صورة حمار الوحش كاملة، حيث إن ذلك يتلاءم مع ما جاء بعدها من صورة الكاشح الذي يرمي بالفتنة، فكأن سهامه مثل سهام ذلك الصائد التي أخطأت، إذ إن الحمار الذي أخطأه الصائد هو حمار يشبه ناقته، التي انطلق على ظهرها يجتاز الفلوات، فنجا الحمار من سهام الصائد، ونجا الشاعر من حبائل الفتنة، التي صورها بعد نهاية صورة الحمار بقوله[3]:

فذَلِـكَ بَعْـدَ الجَهْـدِ شَـبَّهتُ ناقـتي إِذا مَـا وَنَـى جَـدُّ المَطِـيِّ المُخَرَّم
فـدع ذا ولكـن مـا تـرى رَأْي كاشِـحٍ يـرى بَيْنَنـا مِـنْ جَهْلِـهِ دَقَّ مَنشِـمِ

(1) **الديوان**: 38 (7: 15 ـ 18).
(2) **الديوان**: 164 (34: 11).
(3) الأعشى: **ديوانه**: 180 ـ 182.

أراني بريئًا من عُمَيْرٍ وَرَهْطِه إِذَا أَنْتَ لَمْ تَبْرَأ من الشر فاسْقَم
إِذَا ما رآني مُقبِلًا سام نَبْلَه ويرمي إذا أدْبَرْتُ ظَهْرِي بأَسْهُمِ
عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ غَيْرَ أَنَّ عَدَواةً طَمَتْ بِكَ فاستَأْخِرْ لها أو تَقَدَّم

ولو توقفنا عند قصيدة أوس بن حجر التي ذكرت فيها عناصر صورة الحمار الوحشي جميعها، لوجدنا أن ذلك يتلاءم مع ما ذكره بعد صورة الناقة من أن النفس تسير إلى أجل معلوم، وليس بحسب ما يتمناه الأعداء:

وأدْمَاءَ مِثْلِ الفَحْلِ يَومًا عَرَضْتُها لِرَحْلِيَ وَفَيها جُرْأَةٌ وَتقَاذُفُ
فإِنْ يَهوى أقوامٌ رَدَايَ فإنَّما يقيني الإلهُ ما وَقَى وأُصَادِف[1]

ولقد برز اليقين بحتمية هذا الأجل، وأن وقوعه ليس بيد الإنسان في صورة حمار الوحش حين رماه الصائد وظن أنه سيصيبه، ولكن حينه لم يحن.

فَأَرْسَلَه مستيْقِنَ الظَّنَّ أَنَّه مُخالِطُ ما تَحْتَ الشراسِيفِ جَائِفُ
فمرَّ النَّضِيُّ للذِّراع وَنْحرِه وللحَيْنِ أحْيَانًا عن النَّفْسِ صَارِف[2]

ومع التفاؤل بنجاة الحمار ومتابعته في هذه الصورة نجده ينهي القصيدة باستسلام النفس لأجلها[3]:

وَلَو كنْتُ في رَيْمَانَ تحرُسُ بابه أراجِيلُ أُحبُوشٍ وأَغْضَفُ آلِفُ
إذن لأَتَتْني حيثُ كنْتُ مَنِيَتِي يَخُبُّ بها هادٍ لإثْرِيَ قائِفُ

وهكذا نجد أن طول الصورة واكتمال تفاصيلها أو قصرها أمر يحدده سياق النص، وأن عدم اكتمال الصورة لا يعني بالضرورة الاختلال الفني، أو ضياع أجزاء منها، فمثلًا في قصيدة بشر الميمية التي ذكر فيها حمار الوحش في بيتين، نجد أن الاقتصار على ذكر المجاهدة، وطلب الماء ونشاط حمار الوحش، يمثل تواؤمًا مع صورة الناقة، وصورة الفعل الإنساني الذي انتقلت إليه القصيدة بعد ذلك:

---

(1) أوس بن حجر: **ديوانه**: 64 (30: 10، 11)، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت – الطبعة الثالثة 1399هـ/ 1979م.
(2) المصدر السابق: 72 (30: 48، 49).
(3) المصدر السابق: 74 (30: 58، 59).

فسـائِلْ بقومـي غَـــداةَ الوغـــى إذا مـا العـذارى جَلَـوْنَ الخَدَامـا

فكأن حمل الأتان، وإرادتها الماء هو الصورة الحبلى التي تمخض عنها الفعل الإنساني لقومه مع خصومهم.

أما صورة النعام فلم تظهر إلا شذرات في شعر بشر، فقد جاء بديلًا عن التشبيه بحمار الوحش، كما في البيتين اللذين أثبتناهما في صورة حمار الوحش في القصيدة البائية، حيث جاءت صورة النعامة بجناحها الخفيف، وتطاولها في سيرها، ووجودها بين أولادها الخضّب. وجاء رتك النعامة مشبهًا لإرقال ناقته إلى ممدوحه، وجاء تشبيه الناقة بالنعامة في القصيدة رقم (31) تشبيهًا رئيسًا حيث قال بشر[1]:

حتـى إذا تَلَـعَ النهـارُ وهاجَنـي للهـمِّ ذِعْلِبَـةٌ تُنِيـفُ وتَصْـرِفُ

هوجَـاءُ نـــاجيةٌ كأنَّ جـــديلَهـــا فـي جِيـدِ خَاضِبَـةٍ إذا مـا أَوْجَفـوا

يَبْـرِي لَهَـا خَـرِبُ المُشَـاشِ مُصَلَّمٌ صَـعْـــلٌ هِبَـلٌ ذُو مَناسِـفَ أَسْـقَفُ[2]

آكَّالُ تَنْـومِ النَّـــقـــاعِ كـأَنَّـــهُ حَبَشِـــيٌّ حَازِقَـةٍ عَلَيْـهِ القَرْطِـفُ[3]

فنلاحظ أنه عندما شبّه ناقته بالنعامة، انتقل إلى لوحة من الحياة تتمثل في النعامة وظليمها، فبدأت هذه اللوحة بوضع زمام هذه الناقة في جيد خاضبة، لكن اللوحة لا تكتفي بذكر السرعة فقط، وإنما أخذت ترسم العلاقة بين النعامة والظليم، وجسدت في الظليم مقومات القوة ومواجهة ظروف الحياة، وكأن الشاعر يقتنص مشهد الحياة المتفتحة في العلاقة بين الظليم والنعامة وقوة الظليم، وتمتعه بخصوبة الأرض، ليمنحه لهذه الناقة التي تغدو بصاحبها قاطعة الفلوات لبناء حياة متجددة، وليجعل ذلك موازيًا للصورة التي يصل إليها عندما يصل إلى ممدوحه. ومن ثم يأتي تشبيه الظليم بالحبشي المكتسي بالقرطف منسجمًا مع هذه الصورة المبهجة الهانئة.

(1) **الديوان**: 154 (31: 8 ـ 10).

(2) **يبري لها**: يعرض لها. **خرب المشاس**: أي الظليم ويقال: إن النعام جوف العظام لا مخ فيها. **المصلم**: أي صغير الأذنين. **الصعل**: الدقيق الرأس والعنق. **الهبل**: الضخم. **مناسف**: جمع منسف وهو ما يزيل الشيء عن وجه الأرض، وقد يريد به هنا مخالبه التي تثير التراب وتنسفه في عدوه.

(3) **الحازقة**: الجماعة. **والقرطف**: كساء من قطيف لها خمل.

ونلاحظ أن تشبيه الناقة بالنعامة والظليم يقتنص فيه الشاعر الإقبال على الحياة التي لا تبدو فيها قوة المواجهة مع ظروف الحياة وأعدائها كما يظهر في صورة ثور الوحش، أو حمار الوحش.

ولقد امتدت بعض النصوص الجاهلية بصورة الظليم[1]، فوصفته بخصب ساقيه، وحرصت على أن يبدو في حالة إقبال على الحياة، وهياج جنسي حين يصورونه في موسم السفاد، وتمتع بنعيم الأرض من الحنظل والتنوم. ثم ترسم تلك الصورة الممتدة تساقط المطر، وتذكر الظليم بيضه، وعودته إلى أنثاه التي تحتضنه سريعًا لكي لا يفسد، وعنيت بتصوير هذه السرعة، وتصوير الحالة النفسية للظليم حين عوده وقلقه، وقلق زوجه التي تنتظره، وفرحها به حين يأتي.

(1) انظر **المفضليات**: ق 120 ص399، 400 ـ ق24 ص129، 130. ود. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**: **147، 148.**

الفصل الثالث

الفعل الإنساني

وقف البحث في الفصل السابق عند الصورة الشعرية في رحلة الشاعر، التي رأينا فيها العزم على الفعل الإنساني، بعد أن انقطع عهده بمحبوبته الراحلة، فيبدأ الحركة القوية الفاعلة على ظهر الناقة التي تجتاز به حالة الهم، وصمت الصحراء المخيف، وتضعه في آفاق الفعل.

ويضعنا تأمل صورة ذلك في شعر بشر أمام الفعل الإنساني بين الطموح وما يعترضه في صورة الحرب. وأمام من يرفع مقامهم الشاعر بالفعل الإنساني، فيجسد فيهم المكارم والبطولات، ويرفعهم في ذرى البطولة والسيادة كالكواكب المضيئة، وأمام أولئك الذين يجردهم من فسحة الشرف وامتداده، فيخليهم من كل فعل يسمون به إلى ذلك، ويبقيهم في مواطن الذلة والخنوع.

ويتجلى في صورة الفعل الإنساني في الشعر الجاهلي التلاحم الوثيق بين القول والفعل، فكما تكون الخيل والرماح والنبال والسيوف... أدوات الإنسان في تجاوزه لما يحيط به من مضايقات، نجد أن الشعر يحمل ذلك في عالمه صراعًا وتنافسًا متخذًا من أيام الانتصارات رموزًا للوفاء والشرف والقدرة على ملاحقة الأعداء، ومن أيام الغدرات والتخلي رموزًا لذلة الخصوم وضعفهم، ويحيل الشعر القوافي إلى قذائف تنال الأعداء وتطير بمثالبهم. من هذا سيحاول البحث أن يتبين صورة الفعل الإنساني بين جهتي الإقدام والنكوص على النحو التالي:

أولًا: الإقدام والحفاظ على الحياة.

ثانيًا: الفرار والتخلي عن مقومات الحياة.

أولًا: الإقدام والحفاظ على الحياة:

يبرز بشر إقدام الفعل الإنساني في بطولات قومه التي يتعمقها، ويبعث نفسه داخلها، فينتزع الفعل من الميدان الحربي إلى العالم الشعري، فينكفي تحت ظلال الجماعة (القبيلة) التي يفخر بها بـ (نحن فعلنا) فيتقوى بها في عالم لا وجود فيه ولا ثبات إلا للفعل القوي القادر، ونلاحظ هنا تحول الضمير من (فعلت) التي كنا نراها طاغية في عالم الرحلة، وتفسير ذلك - فيما يبدو - أنه ينتقل مفردًا من العالم الذي فقد تواصله فيه مع المحبوبة التي هجرت المكان وأضحى طللًا إلى العالم الجديد الذي يبدأ الرحلة إليه بالفعل الفرد على ظهر الناقة، حتى إذا جاء إليه كان لا بدّ له من الانضواء تحت لواء من يتقوى بهم.

ويجسد الإقدام كذلك في بطولات ممدوحيه، وبطولاته الفردية حين يأتي إلى مجال الفخر بشعره، أو حين يجرد من نفسه ذاتًا أخرى يرثيها ويفخر بها.

ويتجلى هذا الفعل في:

1) الحرب.

2) نيل المكرمات والشرف.

1) الحرب:

تظهر الحرب في شعر بشر وسيلة من وسائل تحقيق بناء الحياة، فهي التي يواجه بها الأعداء الذين يقفون في طريق الوجود الشريف لهم، ولقد أشعرنا بشر بعدم رضاه عن الحرب، وأنهم اضطروا إليها اضطرارًا كما يلاحظ في قوله[1]:

ألا أَبلِغ بني سعدٍ رسولًا ... ومولاهم فقد حُلِبَت صُرَامُ
نَسومُكُمُ الرشادُ ونحن قَومٌ ... لتاركِ وِدِّنا في الحرب ذَام
فإذ صَفِرَتْ عِبابُ الوُدِّ منكم ... ولم يك بيننا فيها ذِمامُ

(1) **الديوان**: 207 (41: 21: 24). **صُرام**: آخر اللبن الذي يُحلب ضرورة. **وحُلبت صُرام** مثل للعرب، يضرب عند بلوغ الشر آخره. **ونسومكم الرشاد**: نريده منكم. **الذام**: ذامه يُذيمه ذيْمًا وذامًا: عابه. **صفرت عهاب الود**: أي خلت قلوبكم من الود.

فَــإنَّ الجِـــزْعَ جِــزْع عريتنـــات   وبُرقَــةَ عَيْهَــلٍ منكــم حـــرامُ

ولم تؤد مثل هذه الوقفة لبشر التي تنعى الحرب حين تنفي الود القديم إلى صور تنفر من الحرب وتدعو إلى السلم كتلك الصور التي نجدها عند زهير بن أبي سلمى، ولعل مرد ذلك إلى أن بشرًا وجد وجوده الذاتي والقبلي في هذه المواجهة بينه وبين أوس، وبين قبيلته وأعدائها، فهي التي تنفي من طريقه كل ما يحول بينه وبين تحقيق وجوده بخلاف زهير الذي رأى السلم تحقيقًا لوجود أشمل يظلله الصفاء وتشدّ أواصره المحبة. ولقد جعل بشر من صوره التي يقيمها بجيش قومه وفرسانهم عالمًا حربيًّا يتحرك من ذاتية الشاعر إلى أفق الصحراء فيملؤها، وتضيق عنه أطرافها، انظر مثلًا إلى قوله[1]:

سَــمَونا بالنِّســارِ بــذي دُرُوْءٍ   علــى أركانِــه شَــذَبٌ مَنِيــعُ
فطــارت عامــرٌ شــتَّى شِـــلالًا   فمــا صبــرت ومــا حمــي التبيــعُ
إذا مــا قلــت أَقْصَــرَ أو تَناهــى   بِــه الأَصْــواءُ لَــجَّ بــه الطُّلُــوع

حيث نجد أن الأرض قد امتلأت بالجيش، وانداح في مسايلها، وضاقت عنه مساربها، فدفعته دفعًا، وسار على نحو نراه فيه مشخصًا تشخيصًا يبدو فيه تكاثره وخروجه فجأة، وانضمام فرقه من هنا وهناك. ونرى الأرض وكأنها أضحت عالم امتداد ونمو لهذا الجيش فالطلوع تلج به[2]، وهو يسمح بأركانه، وترى السلاح وكأنه ينبت من الأرض حين ننظر في قوله: (على أركانه شذب منيع).

ويتجلى في صور الامتداد والنمو التي يحرص عليها بشر في وصف الجيش الرغبة في امتداد المسافة التي يمتد فيها الفعل الإنساني له ولقومه.

ولا يقتصر امتداد الجيش عند بشر في عالم الأرض الفسيح، بل يمتد إلى آفاق السماء، ولقد وقفنا سابقًا عند تشبيهه الجيش بالسحاب، ورأينا صورة الجيش حين أضحى سحابًا

---

(1) **الديوان**: 135 (27: 25 ـ 27). **بذي دروء**: قد تحمل درءًا هنا معنى المفاجأة من درأ علينا فلان دروءًا إذا خرج مفاجأة. وجاء السيل درءًا ودرءًا: إذا اندرأ من مكان لا يعلم به. وقد تحمل معنى الاندفاع بالشر. وهذان المعنيان أولى من حمل دروء على الزوائد. **الشذب**: ما تفرق من النبات. **الأصواء**: الأعلام المنصوبة من الحجارة في الصحراء ليستدل بها على الطريق. **الطلوع**: جمع طَلْع أو طِلْع: وهو ناحية الوادي.
(2) انظر **الديوان**: 210 (41: 33) حيث جعل الآكام تسيل بالخيل.

تحركه الريح، في قوله[1]:

فلمــا رأونــا بالـنِّســار كأنَّـنــا نُشَــاصُ الثريــا هَيَجَتْهــا جنوبُهــا

وحيث إن الحرب مصير من مصائر الفعل الإنساني بين الحياة والموت، فقد حرص الشعراء على إظهار صور امتداد الحياة وتطاولها وقوتها، فكثيرًا ما نجد صور سمو الأبطال في شعر بشر[2]:

فســائِلْ عامــرًا وبنــي تميــمٍ إذا العُقبــانُ طــارت للوِقــاع

بــكل مجـرَّب كالليــث يَسْـمو إلــى أقرانِــه عَبْــلَ الــذِّراع

ففي هذه الصورة نرى البحث عن فعل الحياة بين براثن الموت، فالعقبان تتبع الجيش لتنتشل ما تريد من الجثث الهالكة، والأبطال يتطاولون إلى أقرانهم ويبحثون بذلك عن مخرج الحياة. ولقد حرص الشعراء الجاهليون على إظهار قوة خيلهم ونشاطها وصلابتها حيت تحتدم المعارك، إذ تصبح ملتحمة بوجودهم ترجو الحياة وتهاب الموت، وتعمل على تحقيق الشرف والرفعة لأهلها، فمن ذلك قول بشر[3]:

كفينــا مــن تغيّــب واستبحنــا ســنامَ الأرض إذ قَحَــطَ القِطَــار[4]

بــكل قيــادِ مُســنَفَةٍ عَنــود أَضَــرَّ بهــا الســالحُ والغِــوَار[5]

نَسُــوفٍ للحــزام بمرفقيهــا يَسُــدُّ خَــوَاءَ طبيبهــا الغبــار

مهارِشَــةِ العنــانِ كــأنَّ فيــه جــرادةُ هَبْــوَةٍ فيهــا اصفــرار[6]

كأنــي بيــن خافيتــي عُقــاب تُكَفِّئُــني إذا ابتــل العِــذار[7]

(1) **الديوان**: 16 (3: 11). **ونشاص الثريا**: ما ارتفع من السحاب بنوئها.

(2) **الديوان**: 110 (23: 11، 12).

(3) **الديوان**: 73 ـ 79 (15: 43، 47، 50 ـ 59).

(4) **قحط القطار**: قلّ المطر.

(5) **مسنِفة**: الفرس المتقدمة وبفتح النون التي شدّ عليها السناف، وهو لبب يشد من وراء السرج إلى صدر الفرس لئلا يضطرب السرج ويتأخر. **والسالح**: جمع مسلحة وهي موضع القتال أو الثغر والمرقب. **والغوار**: الغارة.

(6) **الهبوة**: الغبار.

(7) **العذار**: العذار من اللجام ما وقع على خدي الفرس منه.

وخنذيذٍ ترى الغُرمولَ منه   كَطَيِّ الزِّقِّ عَلَّقَهُ التِّجار[1]

يُضَمَّرُ بالأصائل فهو نَهْدٌ   أقبُّ مُقَلِّصٌ فيه اقْوِرار[2]

كأن سَرَاتَه والخيلُ شُعْثٌ   غَدَاةَ وجيفِها مَسَدٌ مُغَار[3]

يظلُّ يعارضُ الرُّكْبانَ يَهْفو   كأنَّ بياضَ غرته خِمار

كأن حفيفَ مِنخَره إذا ما   كَتَمْن الرَّبْوَ كِيرٌ مستعار

وجدنا في كتاب بني تميمٍ   أحقُّ الخيلِ بالركض المُعَار[4]

وما يُدريك ما فقري إليه   إذا ما القومُ كَرُّوا أو أَغَاروا

وحين نتأمل هذه الأبيات نجد الإلحاح على الحضور المؤثر في المعركة، حتى الغائب من قومه يصبح وجوده في الميدان متحققًا بحكم هذا الفعل الذي يحدثونه في استباحة سنام الأرض عند قحط المطر، فكأنهم ينتزعون بقايا الحياة من العدم انتزاعًا، والوسيلة في ذلك هي الفرس التي نرى فعلها في القيادة، وفي ترقب الأعداء في المسالح والإغارة المستمرة

ولقد حرصت الأبيات على إظهار نشاط الفرس الشديد، وإقبالها على المعركة، فحزام السرج لا يستقر على ظهرها، وطبياها قد ضمرا وخويا بدلًا من أن ينضرا بالدر، واكتنفها الغبار، لإقبالها على المعركة التي تمضي إليها بمخايل الموت لتنتزع منها الحياة بكل لهفة وحرص عليها، لذلك نراها ترفض العنان وتقاومه، وتستحيل فيه كأنها جرادة خفيفة قد اكتملت أطوار جلدها... لكن هذه الحركة الحرة التلقائية التي نلمسها في الجرادة، تستحيل إلى قوة فاعلة في البيت التالي، إذ يصبح الطيران فيه مسيطرًا وفعالًا، وتصبح أول سيطرة لهذا الفعل على راكبها الذي يقودها نحو الفعل المؤثر في المعركة، إذ يصبح كأنه بين خافيتي عقاب حينما يبلغ بها الجهد مداه، ويبتل لجامها بالعرق. وحرصت الأبيات كذلك

---

(1) **الخنذيذ**: الفحل الكريم. الغرمول: وعاء الذكر. **التجار**: جمع تاجر والعرب تسمي بائع الخمر تاجرًا.

(2) **مقلص**: طويل القوائم مضم البطن. **الاقورار**: الضمور.

(3) **سراته**: أعلاه. **المسد**: الحبل. **المغار**: الشديد الفتل.

(4) **المعار**: السمن، **والمعار** أيضًا: من عار الفرس بعير إذا انفلت وذهب على وجهه هاهنا وهاهنا، ومعنى المعار من الإعارة ضعيف في هذا السياق.

على إظهار تميز حصانه بين الخيل، فظهره قوي شديد، حين يبلغ بالخيل المدى من الغبار والوجيف الشديد، فكأنه موطن الثبات حين لا ثبات.

وفي قوله:

كأنّ حَفِيـــفَ مِنْخَـــرِه إذا مــــا كَتَمْـــنَ الرَّبْـــو كِيـــرٌ مســـتعار

نرى اتساع مدى فعل الحياة أمامه، فهو الذي لا يكتم أنفاسه حين تضيق الخيل الأخرى بأنفاسها.

ولو تأملنا قول بشر[1]:

سَـلِي إنْ كُنـتِ جاهلـةً بِقَوْمـــي إذا مـا الخَيـلُ فِئْـنَ مـن الجـراح
نَحُـلُّ مَخـوفَ كُلِّ حمـىً وثَغْـرٍ ومـــا بَلـــدٌ نَلِيـــهِ بِمُسْـتبَاح
بِـــكُلِّ طِمِـــرَّةٍ وأَقَـــبَّ طَـــرْفٍ شَـديدِ الأَسْـرِ نَهْـدٍ ذي مِـراح[2]
ومـا حَـيٌّ نَحُـــلُّ بِعقْوَتيهِـــم مِـنَ الحـرْبِ العَـوَان بِمُسـترَاحِ
إذا مـا شَـمَّرَتْ حَـــربٌ سَمَوْنـــا سُـمُوَّ البُـزْل فـي العَطَـنِ الفَيَـاح[3]
عَلـى لحُـق أياطِلُهُـــنَّ قُـــبٍّ يُثِـرْن النَّقْـعَ بالشُّـعْثِ الصِّبـاح

لوجدنا الخيل تحتل ساحة المعركة وفعلها، فمن يتساءل عن قومه يتساءل إذا عادت الخيل ناجية من جراح الحرب وأهوالها، وذلك لأن الفرس (لم يكن مجرد حيوان يستخدم في المعركة بوصفه وسيلة قتالية أو انتقالية، بل كان عنصرًا قتاليًّا امتزج بصاحبه أقوى الامتزاج)[4]. فتكون الإجابة بأنهم يحلون كل أرض منيعة، ويمنعون أرضهم بكل فرس مشرفة وثوب، وكل جواد كريم الأصل، ضامر البطن، قوي الخلق.

ولعل الحرص على ذكر الأنثى والذكر كما في هذه الأبيات والأبيات السابقة، يأتي

---

(1) **الديوان:** 44 (10: 6 ـ 11).

(2) **الفرس الطمرة:** العالية المشرفة أو الوثوب. **أقبّ:** ضامر البطن دقيق الخصر. **الطرف:** الفرس الكريم الأصل الجواد. **شديد الأسر:** قوي الخلق.

(3) **البزل:** جمع بازل وهو البعير إذا استكمل السنة الثامنة وطعن في التاسعة وفطرنا به. العطن: مبرك الإبل. الفياح: الواسع.

(4) د. صلاح عبد الحافظ: **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره:** 168/1.

من الحرص على إظهار استنفار هذه الحرب الزوجين معًا، حتى إذا تمّ النصر وانتزعا الحياة من الأعداء، عادا لتحقيق وظائفهما في السلم.

وتبين لنا الأبيات أن تطاول الأقران على بعضهم مرتبط بظهور هذه الخيل التي ضمرت بطونها، ودقت خصورها، ويظهر في هذا الإطار الذي ترسمه الصورة للخيل المتجهة إلى المعركة حين تجعلها كذلك ملمح آخر عدا السرعة والصلابة، إذ يمكن أن نستشف منه الحرص على إظهار إقبال هذه الخيل على انتزاع الامتلاء والرواء الذي انتزع منها حين إعدادها لهذه المعركة، وإذا كان ذلك يخالف ما يطلبه العربي في الجواد الأصيل، فإن مطالبه مبنية على ما تتطلبه المعركة من السرعة والنشاط حتى لو كان ذلك مغايرًا لطبيعة النمو الجسماني للخيل، لأننا نراها تضمر:

يُضَمَّرُ بالأَصَائِلِ فَهْوَ نَهدٌ ... أقبُّ مُقَلِّصٌ فيه اقْوِرار

وكذلك فإنا نجد أن هذه الخيل توصف بخواء الطبيين، وبوصف وعاء الذكر منها بالخمول، وكل ذلك مخالف لوظائف الحياة في النمو والتكاثر، وإنما هو الإعداد للحرب، الذي نلمح في الإلحاح عليه ما تبذله هذه الخيل من جهد لتنتزع لوجودها من الحرب ما انتزعه أهلها منها حين إعدادها.

وتبرز صور التنافس ومقارعة الأبطال على الحياة في مثل قول بشر[1]:

يَا سُمَيْرَ الفَعَالِ مَنْ لِحُرُوبٍ ... مُسْعَرَاتٍ يَجُلْنَ بالأَبطال

ذاتِ جَرْسٍ يسمُو الكماةُ إلى الأبطـ ... ـالِ في نَقْعِها سُمُوَ الجِمَال[2]

يَتَسَاقَوْنَ سَمَّها في دُروع ... سابغاتٍ من الحَدِيد ثِقَال

كنت تَصْلَى نيرانَهُنَّ إذا ضَا ... قَتْ لِرَيْعَانِها صُدُورُ الرِّجَال[3]

وصريعٍ مُسْتَسْلِمٍ بَيْنَ بِيضٍ ... يَتَعَاورْنَه وسُمرِ العوالي

---

(1) **الديوان**: 172، 173 (36: 6 ـ 12).

(2) **ذات جرس**: يجوز أن يحمل الجرس على معنى الصوت، ولو حمل على معنى الأكل الكثير لكان أولى من جرست الماشية الشجر والعشب تَجْرِسُه وتَجْرُسُه جَرْسًا: لَحَسَته وذلك لما في الحرب من مخايل الموت والهلاك.

(3) **ريعان النار**: أول اشتعالها وشدتها.

قــد تَلافَيْـتَ شِـلْوَهُ فـوقَ نَهْـدٍ أَعْـوَجِـيٍّ ذِي مَـيْعَـةٍ وَنِقَـالِ[1]

فَصَرَفْـتَ السُّـمْرَ النَّواهِـلَ عَنْـهُ بِغَمُـوسٍ مِـنَ مُرْهَفَـاتِ النِّصـال

ففي هذه الأبيات يبرز التنافس على الحياة، وتبرز الحرب مستعرة وهي تتحرك بالأبطال، وتتجسد في كائن له النقع والسم والنار والريعان. ليبرز البطل الذي يصبر على كل هذا ويحول ضرره إلى خصمه، فيثبت في النقع حين تزل أقدام أقرانه، ويذيق سم الحرب أعداءه، ويصلى نيران الحرب إذا فرَّ عنها الخصوم.

ولقد حرصت الأبيات السابقة على إظهار النجدة وانتشال الحياة من بين براثن الموت، بالطعنة النافذة التي تصرف الرماح حين تميت أصحابها وتنتشل المستغيث، ويفعل بشر ذلك كثيرًا عند ذكر فعال الأبطال من قومه أو ممدوحيه[2]. فيجسد في البطل والحرب وجهي الحياة والموت، فهم إذ يقومون بهذه النجدة، يقضون على حياة أعدائهم في طراوتها ونضارتها كما تلحظ في قول بشر[3]:

تَوَلَّـوا عليهـم يضربـون رؤوسَهـم كمـا تَعْضِدُ الطَّلْـحَ الوَرِيقَ المعَاولُ

وقد ألحّ الشعراء على ما يتجلى في نتائج المعركة من الحفاظ على الشرف وتحقيق كرامة الوجود، مقابل ما يلحقونه بخصومهم من الخزي والعار والتخلي عن هذه الكرامة، فنجد بشرًا يجعل بطولة قومه حامية لهذا الشرف من الامتهان فهم الذين يقدمون على هذه الحرب حين يستعر أوارها، ويبرز المكعِّبات من خدورهن[4]، وإذا انتهت المعركة رأينا صورة تشتت الأعداء وتفرقهم، وشرف نسائهم قد استحال إلى قطع بين أيدي العبيد والأجراء من قومه كما يتضح في هذه الأبيات[5]:

إذا مـا لَحِقنـا منهُـمُ بِكَتيبـةٍ تُذُكِّـر منهـا ذَحْلُهـا وذُنُوبُهـا[6]

(1) **أعوجي**: منسوب إلى أعوج وهو فحل كريم قديم تنسب إليه جياد خيل العرب. **ميعة**: أول حرب الفرس. **النقال**: ضرب من السير السريع.
(2) انظر **الديوان**: 128 (26: 22، 23)، 116 (24: 14، 15).
(3) **الديوان**: 176 (37: 4).
(4) انظر **الديوان**: 28 (5: 14)، 116 (24، 13)، 133 (27: 19).
(5) **الديوان**: 17 ـ 19 (3: 15 ـ 22).
(6) **الذحل**: الثأر.

نقلناهُـمُ نَقـلَ الـكلابِ جِرَاءَهــــا عـلــى كلِّ مَعْلُـوبٍ يثـورُ عَكُوبُهـا[1]
لَحَوْناهُـمُ لَحْـوَ العَصِـيِّ فأصبحـوا عـــلى آلـةٍ يشـكو الهـوانَ حَرِيبهـا
قطعناهُـــمُ فباليامــــة قِـطْـعَــــةٌ وأخــرى بأَوْطــاس تَهِــرُّ كَلِيبُهــا
تَبيـتُ النِّسـاءُ المرضعـاتُ بِرَهْـوَةٍ تَــفَرأُ مــن هَــوْلِ الجَنَـانِ قُلوبُهــا[2]
بنــي عامرٍ إنَّا تــركــنا نسـاءَكــم مــن الشَّلِّ والإيجافِ تَدْمَى عُجُوبُها[3]
عضاريطُنا مُسْتَحْقِبو البيضِ كالدُّمى مُــضَــرَّجَــةً بــالـزعفــران جُيُوبُها[4]
دَعُـوا مَنِبـتَ السِّـيفَيْن إِنَّهمـا لـنـــا إذا مُضَـرُ الحمـراءُ شبَّت حروبُهـا

فهي تقف بنا على صورة لحاقهم لكتيبة من الأعداء يتذكرون ما كان يبدو منها، فيوجهون إليها أقسى ضربة وأعتاها، يتضاءل فيها وجودهم ويبقى الحي كالميت، ينقل كالشلو والجرو في فم الكلب، وتتبدى مخايل الفناء في العاطفة الإنسانية فيما بينهم، ففرسان قومه كلاب ينقلون أسراهم الذين أضحوا جراء في نظره بعسف وشدة.

وتتنامى المقدرة عليهم إلى أن يصبحوا كاللحاء الذي يقشر عن العصا. ثم تنتقل الأبيات إلى صورة أخرى من صور هذا الفناء يتمثل في تمزيق وجودهم في النواحي المختلفة، وتمزيق شرفهن، الذي يبدو فيه النساء اللاتي يحافظ الفارس عليهم ويفتدي شرفهن في حالة من الهوان، تدمى منهن الأعجاز من شدة حملهن على ظهور الخيل، وتجد النساء المشغولات ببناء الحياة ذاهلات عن أولادهن من شدة الهول، إذ ترى قلوبهن تفرق وتمزق، وفي قوله:

عَضَاريطُنا مُسْتَحْقِبو البيضِ كالدُّمى مــضــرَّجَــةً بــالـزعـفــرانِ جُيُوبُها

تتجلى صورة المفارقة التي تحدثها الحرب، حيث ترى النساء الجميلات المضرجة

(1) **المعلوب**: الطريق المعبد من وطء الناس. **والعكوب**: الغبار الذي تثيره الخيل.
(2) **الرهوة**: المكان المرتفع أو المنخفض من الأضداد. **تفرأ**: تتشقق وتتفطر ورواية الديوان هذه أولى للمعنى من بعض الروايات الأخرى التي جاءت الكلمة فيها (تفزع). **الجنان**: الظلمة وقيل سواد الشخص والمراد شمول الخوف لهن على كل حال (التبريزي: **شرح المفضليات** 1149/3).
(3) **الشل**:السوق والطرد، **الإيجاف**: السير الشديد على الخيل والإبل. **العجوب**: الأعجاز.
(4) **العضاريط**: جمع عضروط وهو الأجير الذي يخدم على طعام بطنه.

بالزعفران جيوبهن، اللاتي يقرنهن الشاعر بعالم القداسة، حين يشبههن بالتماثيل ـ في أيدي الأتباع والأجراء، ولقد استطاعت لفظة (عضاريطنا) إلى جانب ألفاظ: البيض ـ الدمى ـ الزعفران ـ جيوبها ـ أن تحمل ظلال هذه المفارقة. ومن العجيب أن يذكر بشر المنبت في نهاية صورة الحرب، وكأنه يقول إذا تخلى هؤلاء عن الحياة، فإنا نستنبتها ونمنعها في حال اشتداد الحروب.

ولقد حمل شعر بشر كثيرًا من هذه الصور التي يفني فيها قومه أعداءهم، ويمزقون وحدتهم، ويسلبونهم مقومات وجودهم في المحافظة على الشرف وحفظ النساء[1]. حتى إنهم ليقضون على الذين يسمون إلى المجد من أعدائهم فيشلون ما كان يمنحه السامي إلى المجد من وجود لقومه. حين تلتجئ إليه الأرامل منهم[2]:

قتلنا الذي يَسْمُو إلى المَجدِ منهُمُ　　　وتأوي إليهِ في الشتاءِ الأَرَامِلِ

ولقد جسد شعر بشر أيضًا بطولاته في ميدان آخر من ميادين الحرب هو ميدان الهجاء، الذي صور فيه قذائف الهجاء التي يوجهها إلى أعدائه بصور تتضح فيها القوة والسبق في الميدان وبلوغ الأعداء على نحو ما نرى في قوله[3]:

إذا ما شِئْتُ نالَك هاجراتِي　　　ولَمْ أُعمِل بهنَّ إليك ساقي

قوافٍ عرَّمٌ لم يَسبِقُوها　　　وإن حلُّوا بَسَلْمَى فالوِرَاق

فتلاحظ أنه يصف قوافيه بالشدة والقوة، كما وصفها بالرعال في موضع آخر، يقول فيه[4]:

ألا تفدى رُغَاءَ البَكْرِ أوسًا　　　بِسَوْطٍ من هِجائي با بُجَيرُ

وَسَوطٍ كانَ أهوَنَ من قوافٍ　　　كأنَّ رعالهُنَّ رِعَالُ طَيرِ

فترى الإلحاح على الفعل الشديد لقوافي الهجاء فهي السوط، بل السوط أهون منها، لأنها قطع من الخيل كأسراب الطيور التي تملأ الفضاء فتسد على المهجو المسالك حين تذيع وتنتشر.

---

(1) انظر **الديوان**: 9 (2: 11)، 112 (23: 19، 20).

(2) **الديوان**: 176 (37: 5).

(3) **الديوان**: 164 (34: 13، 14).

(4) **الديوان**: 97 (19: 1، 2).

2) نيل المكرمات والشرف:

لقد تبين لنا من صورة الحرب فيما سبق أنها المنفذ الذي ينفذ عبرها الأبطال لنيل المكرمات، ويرتفعون بوجودهم في ذرى الشرف والرفعة، ويحمون أنفسهم من كل ما يخيف حياتهم من أمور الذلة والعار، ولذلك كان الانتصار في الميدان مكرمة من المكرمات التي يحرص الشاعر على نسبتها إلى قومه وذاته وأحبائه والسادة الذين يقصدهم بالمديح حامدًا لفعالهم، ومجسدًا لصفات الكرم والنجدة والوفاء وحماية الجار.... فمن ذلك قول بشر في فتية قومه[1]:

فـي فِتْيَـةٍ لا يُضَـامُ الدَّهْـرَ جارُهُـم   هُـمُ الحمـاةُ علـى الباقين والسَّـلَفُ
ليسوا إذا الحربُ أبدت عن نواجِذِها   يــوم الـلـقـاءِ بأَنْـكـاسٍ ولا كُشُفُ

وحين وقف بشر راثيًا نفسه، رأينا نشيد الموت يتراقص على شفيته بأفعال المعركة التي كان له القدح المعلى فيها. وحين وقف راثيًا أخاه سميرًا جسد فيه البطولة والحمية والنجدة والكرم. ومن ذلك قوله[2]:

أَصْبَـحَ الدَّهْـرُ قَـدْ مَضَـى بِسُـمَيْرٍ   بِسَــعُورِ الـوَغَى وبالمِفْضَـال
لا أرى النائبــاتِ عَرَيــن حيًّـا   لِـعَـديــدٍ ولا لِـكَــثْـرَةِ مَــالِ
أَرْيَحِـيٌّ أَمْضَـى علـى الهـولِ من لَيْـ   ـثٍ هَمُـوسِ السُّـرَى أبي أَشْـبالِ
خَاضِـلُ الكـفِّ مـا يَلِـطُّ إذا مَـا انْتَـ   ـابَـــهُ مُـجْـتَــدُوه بـاعـتِــلال[3]

فحين مضى سمير لحتفه، أصبح الدهر كأنه قد ولى بمن يسعر الحرب وبالمفضال، وظلت هاتان الصفتان هما محور الأبيات إلى آخر القصيدة، فكأن البطولة في الحرب ما هي إلا طريق إلى فسحة الحياة في سمير، فلا يضيق بما في يده، بل يبذل ويعطي، وتظل يداه خضرة ندية بالعطاء. ولقد وقف بشر وقفات متأنية أمام هذه البطولات وصفات الحمد حين جسّدها في ممدوحيه وخاصة ابن أم إياس عمرو، وأوس بن حارثة الذي تروي لنا الأخبار أن بشرًا

---

(1) **الديوان**: 159 (32: 13، 14).
(2) **الديوان**: 171/ 172 (36: 2 ـ 5).
(3) **الخاضل**: الندي الذي يترشش من نداه. **ما يلط لاعتلال**: أي لا يعتذر عن العطاء لائذًا بالعلل.

هجاه فتمكن منه فأراد قتله، ولكن أم أوس رأت أن ذلك لا يمحو هجاء بشر، وأن الذي يمحوه هو ثناؤه حين يمن عليه أوس بالحياة، ويغدق عليه، فنزل أوس عند رأي أمه، وكان ما رأت. إذ إن بشرًا امتن بهذا الصنيع ومدح أوسًا، وتروي الأخبار أن بشرًا مدح أوسًا مكان كل قصيدة هجاه بها، وكان قد هجاه بخمس قصائد فمدحه بخمس[1].

وفي الاعتراف بشكر أوس والاعتذار له يقول بشر[2]:

وإِنِّي لَـرَاجٍ مِنـكَ يـا أَوْسُ نِعمَـةً ... وإِنِّـي لِأُخْـرَى منك يـا أوسُ راهبُ
فهـل يَنْفَعَنِّـي اليـومَ إن قلـت إِنَّـنـي ... سَأَشْـكُرُ إنْ أنعمْـتَ والشـكرُ واجـب
وإِنِّـيَ قـد أهجَـرْتُ بالقـولِ ظالمًـا ... وإِنِّـيَ منـه يـا بـنَ سُـعْدَى لتَائِـب
وإِنِّـي إلـى أَوْسٍ ليَقْبَـلَ عِذْرَتِـي ... ويَعْفُـوَ عنِّـي مـا حَيِيـتُ لَراغِـب
فَهَـبْ لـي حياتِـي فالحيـاةُ لِقائـم ... بُشـكرِك فيهـا خَيـرُ مـا أَنـتَ واهِبُ
فقل كالذي قال ابنُ يَعقُوبَ يوسُفٌ ... لإخوتِهِ والحكمُ فـي ذاكَ راسِـبُ
فإنـي سـأمحُو بالـذي أنـا قائِـلٌ ... بـه صادِقًـا مـا قلـتُ إذْ أَنـا كاذِبُ

وبهذا عدّ بشر من شعراء الاعتذار والندم[3].

ولقد جعل بشر أوسًا وابن أم إياس عمرو الغاية التي تنتهي عندها رحلته في بعض الأحيان، وجسد فيهما مقومات الكرم والشرف حين أقامهما في عالم فسيح تنبسط فيه القدرة الإنسانية، وتخرج طاقتها عن حدود المألوف على النحو الذي نراه في قوله[4]:

إلـى أوسِ بْـنَ حارِثَـةَ بـن لَأْمٍ ... وحَـقَّ لقـاءُ ربِّـكَ لَـوْ يُنَـالُ

---

(1) ذكر محقق الديوان ـ بعد أن استعرضه ـ أن بشرًا هجا أوسًا بست هي القصائد 1، 4، 17، 34 والرجز 13، والمقطوعة 19 من الديوان، وأنه مدحه بعد ذلك بست وهي القصائد: 9، 22، 24، 29، 35، 46 من الديوان.

(2) **الديوان**: 41، 42 (9: 1 ـ 7).

(3) يروى أن الرشيد قال للأصمعي: أتعرف للعرب اعتذارًا وندمًا: ودع النابغة فإنه يحتج ويعتذر، فقلت ما أعرف ذلك إلا لبشر بن أبي خازم الأسدي، فإنه هجا أوس بن حارثة بن لأم، فأسره بعد ذلك وأراد قتله. فقالت له أمه ـ وكانت ذات رأي ـ والله لا محا هجاءه لك إلا مدحه إياك، فعفا عنه فقال بشر ـ بعض الأبيات السابقة ـ فقال الرشيد للأصمعي: إن دولتي لتحسن ببقائك فيها (**أمالي المرتضى 463/1**).

(4) **الديوان**: 169، 170 (35: 9 ـ 14).

وَمــا لَيْــثٌ بِعَثَّــر فــي غريــفٍ مُعِيــدُ الهَصْــرِ خَطْفَتُــه شِــمَال
بـأصــدَقَ عــدوَةً منــه وبَأْسًــا غَــداةَ الــرَّوعِ إذ خَلَــتِ الحِجَــال
ولــو جَــاراكَ أبيـضُ مُـتْلَئِـبٌّ قَــرَى نَبَــطِ السَّــوادِ لَــه عِيَــال[1]
تَهِـفُّ يَــداكَ مــن هَــذا وهَــذا وتُغْــرَفُ مــن جَوَانِبِــه السِّـجَال[2]
لأصبحتِ السَّـفِيـنُ مُخَوِّيـاتٍ عــلــى القُذُفَــاتِ لَيْسَ لها بِلال[3]

حيث جعل أوسًا في إقدامه وشجاعته أجرأ وأشد بأسًا من الأسد القوي العزيز في عرينه. وإذا كان الشعراء يقرنون ممدوحيهم بالبحر والنهر في العطاء[4]. فإن بشرًا يفعل ذلك[5]. ولكنه في هذه الأبيات نقل الصورة نقلة أخرى، يتضح فيها أن لو سيطر على النهر لَجَعَله سخاؤه يعطي منه وينيل إلى أن تصبح السفين مقيمات على اليابسة لا تتحرك.

وكما أدت السعة في البذل والعطاء إلى أن يقرن الممدوح بالبحر والنهر. أدت كذلك إلى أن يوصف بتلين وجهه وبشره، وبطراوة يديه ولينها، فكأن ذات الممدوح حين تكون قادرة على الجود والكرم، وداحرة للشح والبخل والأثرة تصبح لينة خضرة بهذا البذل فمن ذلك قول بشر:

خَاضِلُ الكَّفِّ مـا يَلِطُّ إذا مـا انتـ ـــابه مُجْتَـدُوه بـاعــتــلال

ويتسامى الكريم بهذه الصفات حتى يتمكن من التظلل برايات السؤدد والمجد يقول بشر[6]:

إذا مــا المَكْرُمــات رُفِعْــن يومًــا وقصَّــر مبتغوهــا مــن مداهــا
وضاقــت أَذرُعُ المُثْريــن عنهــا ســما أَوسٌ إليهــا فاحتواهــا

(1) **الأبيض**: نهر الفرات. المتلئب: المطرد. قرى نبط السواد: قرى العراق.
(2) **السجال**: جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء.
(3) **القذفات**: جمع قذفة وهي الناحية. **مخويات**: أي خاليات وساقطة. بلال: البلال الماء.
(4) انظر مثل **ذلك الديوان**: 149 (29: 27 ــ 29).
(5) انظر **الديوان**: 38 (7: 18).
(6) **الديوان**: 222 (46: 15، 16).

فقد جعل بشر ممدوحه أوس يبلغ الشأو البعيد في هذا النبل الذي لا يقدر أن يجاريه فيه الأثرياء، الذين قصرت بهم نفوسهم عن الجري معه في هذا الميدان الفسيح، فسبقهم إلى نيلها واحتواها.

ولقد كان هذا المدى الفسيح الذي يخرج إليه السخي هو الميدان الذي نرى فيه رحابة الذراع كما في قول بشر[1]:

فمـنَّ وأعطانـي الجزيـل وأنـه بأمثالهـا رحـب الـذراع نهـوض

واتساع العطن كما في قوله[2]:

أخـو ثقـة فـي النائبـات مـرزأ لـه عطـن عنـد التفاضـل واسـع

ولقد كان الضياء والإشراق ظاهرين في صفات الثناء في الشعر الجاهلي، حيث جعلوا جماع صفات الشرف والسؤدد في البياض والضياء، فكأن هذه الفعال الحميدة التي يصنعها هؤلاء هي التي تخرج بهم إلى هذه العوالم الفسيحة الممتدة، التي تنطلق النفس الكريمة في رحابها متلألئة مشعة بانتصارها على دواعي الشح والأثرة، وتغلبها على خصومها على نحو ما نرى في قول بشر[3]:

فَتَىً مِـنْ بنـي لَأْمٍ أَغَـرُّ كـأنَّـه شِـهَابٌ بـدا فـي ظُلمةِ الليل سَـاطِعِ

وقوله[4]:

للـه دَرُّ القُبـورِ مـا حُشِـيَت أرَوَعَ شِـبْهًا للبـدر إذ سَـطَعا

وعلى نحو ما نراه لديه حين ينفي عن ممدوحيه صفات السواد والضيق ليجعلهم في شيم أنوفهم وعزلتهم نارًا مورية لا تنطفئ حين ينطفئ الآخرون[5]:

حتـى تَـزُوري بنـي بَـدرٍ فإنَّهُـمُ شُـمُّ العرانيـن لا سُـودٌ ولا جُعُـدُ

---

(1) **الديوان** 106 (22: 2).

(2) **الديوان**: 117 (24: 16). ويقال **رجل رحب العطن وواسع العطن**: أي رحب الذراع كثير المال واسع الرحل.

(3) **الديوان**: 116 (24: 12).

(4) **الديوان**: 124 (26: 6).

(5) **الديوان**: 57 (12: 19 ـ 21).

لـو يوزنـون كِيـالًا أو مُعَايَـرَةً ... مالـوا بِرَضـوَى ولـم يَعْدِلْهُـمُ أُحُـدُ
القاعديـن إذا مـا الجهـلُ قِيـمَ بـه ... والثاقبِيـن إذا مـا مَعْشَـرٌ خَمَـدُوا

ولقد رجع بعض الباحثين جعل الممدوح مضيئًا وتشبيهه بالبدر إلى أنه امتداد وتأثر بالنظرة الدينية الأسطورية التي كانت تربط الزعماء بالأرباب التي تعبدها حتى وإن كان ذلك الأصل قد تنوسي[1].

كما جعل بعضهم ارتباط الممدوح بالماء عائدًا إلى الأساطير القديمة التي تجعل هناك معبودات تمنع المطر والخصب والنماء، وإلى الموروثات الشعبية في الاستسقاء[2].

وإذا كنا لا نستطيع إنكارتأثير مثل ذلك في رؤية الشاعر، إلا أن الاحتكام إلى لغة النصوص لا يقودنا إلى استجلاء ذلك في كثير من الأحيان، ومن هنا عمدنا إلى تفسير ذلك من النصوص ذاتها، اعتمادًا على ما يقضي به قرن النصوص إلى بعضها، حين نقرن بين رحابة الذراع وسعة الأخلاق. وحين نجد أن الذات المنطلقة بالخير تصبح لينة طرية به، وحين تفضي تلك السعة في البذل والمعروف والنجدة إلى الضياء والإشراق اللذين تتلألأ بهما الوجوه الشريفة، فيبدد بها الظلام، وتتجلى بها الغمة، ولذلك نجد بشرًا يجعل هذا الضياء لممدوحيه كاشفًا للغمة بالفعل الشجاع وبالنجدة التي يقدمها حين يقول في أوس[3]:

إذا مـا شَـمَّرَتْ حَـرْبٌ عَـوَان ... يخـاف النَّـاسُ عُرَّتَهـا كفاهـا
يُجِيـبُ الـمُرهَـقِيـنَ إذا دَعَـوْه ... ويَكْشِـفُ عَـنْ أَطَاخِيهـا دُجَاهـا
بخَيْـلٍ تَحْسِـبُ الزَّفَـرَاتِ مِنْهـا ... زئيـرَ الأُسْـدِ مَشْـدُودًا قَرَاهـا

ويجعل تأزر ممدوحه بالمكارم نتيجة لوجوده في الأسر ذات الفعال الحميدة، حيث ينمو بذلك في هذا السبيل:

نَمـى مـن طَيِّـىءٍ فـي إِرْثِ مَجْـدٍ ... إِذَا مـا عُـدَّ مِـنْ عمـروٍ ذُراهـا
وأَضْحَـى مـن جَدِيلـةَ فـي مَحَـلٍّ ... لـه غـايـاتُهـا ولـه لُهَاهـا

---

(1) د. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص175.
(2) د. ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**: 194.
(3) **الديوان**: 223، 224 (46: 22 ـ 24). **أطاخيها**: ظلماتها.

نَمَـــوْه فـــي فُـــروعِ المجــدِ حتَّـــى تَـــأَزَّرَ بـالـمَـكَـــارِمِ وارتَدَاهـــا[1]

وإذا تذكرنا الرحلة وأنها التوجه الحثيث إلى الفعل والتحرك من عماية الصبابة والهوى، وقطع سكون الصحراء الذي يكاد يحيل صمتها إلى ظلام لا يهتدي الشاعر فيها إلا بالمفاوز حين يسمع تجاوب الهام في أغوارها، وعرجنا على صفات الضياء والإشراق التي يقيمها الشاعر لثور الوحش حين يجتاز أذى الليلة الشاتية المطيرة، وحين يتطاول منتصرًا على كلاب الصياد فيجعله كالكوكب المضيء أو شعلة الراهب ـ إذا نحن فعلنا ذلك ـ أدركنا أن هذه الصفات التي يبلغها الممدوح تأتي نتيجة لما قدمه من ذات نفسه من تضحية تمكن معها من دحر كل ما يحول بينه وبين فعل الخير الذي تتسامى معه النفس إلى بلوغ هذه الصفات التي يتجلى بها كالكوكب مضيئًا ومبددًا لدجى الظلمات.

ثانيًا: الفرار والتخلي عن مقومات الحياة:

حين نتأمل ديوان بشر نجد أنه يقيم أعداءه بين براثن الدعة والهوان، حين يخيفهم بأن يسلب منهم مقومات الوجود الشريف الذي يحمون به الديار ويدافعون به عن شرفهم، ويتسابقون مع أقرانهم في ذرى المجد، ويفعل بشر ذلك نتيجة لإيمانه بالفعل الإنساني الذي يحقق لفاعليه وجودًا منيعًا، يمنح الخير والبذل للآخرين. فكان يميت أعداءه بالقول إضافة إلى إماتتهم بالفعل حين يجسد في الشعر هزيمتهم وتخليهم، وحين يوجّه قوافيه حممًا على خصومه تطير بذكرها الركبان.

وإذا كان يلح في صفات ممدوحيه على السعة في الأخلاق والسماحة في البذل حتى بلغوا بهما الضياء والإشراق، فإنه يلح في صفات خصومه على صفات الضيق التي تسلبهم الإنسانية، انظر مثلًا قوله[2]:

دَعَـا مُعْتِبًـا جَـارَ الثُّبُـــور وغَـــرَّه أجـــمُّ خَـــدُورٌ يتبـع الضـأنَ جَيْـدَر[3]

---

(1) **الديوان**: 223 (17 ـ 19). **اللها**: الأموال والعطايا.

(2) **الديوان**: 87، 88 (16: 25 ـ 30).

(3) **أجم**: أي كبش أجم لا قرن له. **الخدور**: الذي يكون وراء الغنم. **جيدر**: قصير.

جزيـزُ القَفَـا شـبعانُ يربِضُ حُجْـرَةً حَــدِيثُ الخِصاءِ وارِمُ العَفْـلِ مُعْبَر[1]
تَظَـلُّ مَقَالِيــتُ الـنِّســاءِ يَـطَـأْنَــه يَقُلْــن أَلا يُلقَـى علـى المـرءِ مئـزَرُ[2]
حبـاك بِهـا مـولاك عـن ظَهـرِ بغْضَـةٍ وقُلِّدَهـا طـوقَ الحمامَـةِ جَعْفَـرُ
رَضِيعـةُ صَفْـحٍ بالجِبـاهِ مُلِمَّـةٌ لَهـا بَلَـق يعلـو الـرؤوسَ مَشَـهَّرُ
فَأَوْفـوا وفـاءَ يغسـلُ الـذَّمَّ عَنْكُـمُ ولا بِـرَّ مـن ضَبَّـاءَ والزيـتُ يُعْصَـرُ

حيث تلاحظ في هذه الأبيات التخلي عن الوفاء بحق الجوار قد رمى المجير في أودية الهلاك، حين قرنه إلى الثبور، ثم جاءت الصفات بعد ذلك ماسخة لوجوده الإنساني، ومقيمة له في عالم الحيوان، الذي ينال منه أحقر الصفات التي قد تكون لأحد فحول الضأن. فلقد نقله من عالم السيادة والعزة في قومه إلى عالم الضعف والدعة في هذا العالم، فهو ضعيف مسلوب القوة والإرادة. وإذا كنا قد رأينا سابقًا أن الأخلاق الفاضلة ونيل المكرمات تورث صاحبها عزة وتألقًا حتى يصبح مثل الكوكب، فإنا نرى الغدر أورث هذا المجير ضيقًا في الخلق والإرادة لازمةَ حتى حين انتقل به التشبيه إلى عالم الحيوان، فأضحى الكبش تتجسد فيه مخايل ضعف ودعة تقعد به عن مصاف الفحول. ومن هنا كان النظر إلى هذا الكبش من خلال صورة الغدر التي جللت هذا الغادر بسوادها. فحين ننظر في صورة جزيز القفا نجد الإشارات تتجه إلى الغادر، وفي صورة الشبعان نجد الصورة التي إن طابت في الكبش لا تطيب في الرجل الشجاع.

وحين نتجه إلى صورة خصاء الكبش ونتنه وكثافة شعره نرى كيف أن الصورة تمضي في انتزاع الرجل من إرادته ورجولته إلى مسخ حيواني. ومن هنا رأينا الصورة تحمل صفات متناقضة، فالكبش الجزيز القفا في أول البيت هو الكثيف الشعر في آخره، وذلك لأن الشاعر إنما يروم تصوير الكبش من خلال الصورة التي يقيمها لهذا الرجل في عالم الضأن.

---

(1) **يربض حجرة**: أراد المثل (كل وسطًا واربض حجرة) أي كن مع القوم ما داموا في خير فإذا وقعوا في شر فدعهم وتنح. **العفل**: ما بين الذكر والدبر. **معبر**: الذي لم يجز شعره.

(2) **المقاليت**: جمع مقلات وهي المرأة التي لا يعيش لها ولد. وكانت العرب تزعم في الجاهلية أن المرأة المقلات إذا توطأت رجلًا سيدًا قُتل غدرًا عاش ولدها. (**عيار الشعر**: 40).

ولقد حملت الأبيات في تداخلها صورتين، صورة ابن ضباء وهو يطلب الإجارة، وصورة هذا الذي غرّه وخدعه ليتبين منهما المفارقة بين الرجلين، فحين هلك هذا المجير وأصبح مسخًا من الرجل والحيوان، رأينا ذلك السيد القتيل ترجى منه الحياة بعد مماته، فالنساء اللائي يرغبن امتداد وجودهن بحياة أولادهن يرمن أن يستمددن من وطئه نسمة من نسائم الحياة يعيش بها أولادهن.

ثم ترى الأبيات وقد رفعت في مفارقة من السخرية لهذا المجير راية من الغدر أصبح مقلدًا بها، وأصبحت تعلوه في كل مكان.

وفي آخر الأبيات نقف على سخرية مرة حين طلب منهم الوفاء الذي يغسل ما لحق بهم من عار مع أن تلك الغدرة لا برّ منها أبد الدهر.

ولقد استثمر بشر في هذا عادة العرب في رفع الرايات للغادرين، تدل بها عليهم، وتعلن عن نهاية الخير والشرف فيهم، وتحذر من التعامل معهم، فقد (كان الواحد منهم إذا غدر وأرادوا أن يعصبوا رأسه بها، ليتحاماه الناس، ضربوا رجلًا في رابية، أو جعلوا على يده لواء في سوق عظيمة من أسواقهم، وينادى من تحت اللواء، هذا لواء فلان الغادر، وهذا كما كانوا يشهرون مثله بإيقاد النار في اليفاع)[1].

ولهذا كان الحادرة يفخر بعدم رفع هذا اللواء لهم:

أَسُمَيَّ وَيْحَكِ هل سمعتِ بِغَدْرَةٍ   رُفع اللِّواءُ لنا بِها في مَجمعِ[2]

وإذا كنا رأينا البذل والسخاء يتجسدان في الكريم، حتى يصبح أخضر طريًّا بذلك العطاء، فإنا نراه في صفات هؤلاء المذمومين قد استحال إلى مرارة وامتناع وتكذيب للمخايل التي قد يظن رائيها بها نفعًا، على نحو ما نجد في قوله[3]:

فإنَّكُمُ وَمِدْحَتَكُم بُجَيْرًا   أبا لجأٍ كما امتُدِحِ الألاءُ

يراه النَّاسُ أخْضَرَ من بعيدٍ   وتمنَعُهُ المرارةُ والإِبَاءُ

---

(1) التبريزي: **شرح المفضليات**: 120/1.

(2) المصدر السابق: 119/1.

(3) الديوان: 3 (1: 13، 14).

فمخايلهم الخضرة لا تنفع، حين تأبى على نفسها بمرارتها.

وإذا كنا قد رأينا الرجل الكريم يقاوم الجدب، ويغيث قومه، إذا تعرضوا لذلك، فإن هؤلاء بخلاف أولئك.

كما يصورهم بشر في قوله[1]:

أَلَا بَلَحتْ خَفَارَهُ آلِ لَأْمٍ   فلا شاةَ تَرُدُّ ولا بَعِيرا
لِئامُ النَّاس ما عاشُوا حَيَاةً   وأنتَنُهُمْ إذا دُفِنُوا قُبُورا
وأنكاسٌ غداةَ الرَّوعِ كُشْفٌ   إذا ما البِيضُ خَلَّيْن الخُدورا
ذُنَابَى لا يَفُونَ بِعَهْدِ جارٍ   وليسُوا يَنْعَشُونَ لهم فقيرا
إذا ما جِئْتَهم تَبْغِي قِراهُم   وَجَدْتَ الخيْرَ عِندَهُمُ عَسِيرا
فَمَنْ يَكُ جاهلًا مِنْ آلِ لَأْمٍ   تَجِدْني عالمًا بِهِمُ خَبِيرا

حيث ترى خفارتهم قد ثقلت عليهم فأعيوا عن الوفاء بها، فأصبحوا في عداد الأموات التي لا تمنع شيئًا. ولذلك قفز الموت إلى خيال الشاعر، فذكر لؤمهم في المعاش، ونتنهم في القبور، ومضى يسرد ما يدل على نهاية حياتهم كما تتمثل في التخلي يوم الحرب عن حماية النفس والشرف، وعن الوفاء بالجوار، وعن البذل والسخاء، حتى إن الخير ليصبح عندهم عسيرًا بعد أن كنا نراه فيضًا سائلًا عند ممدوحي الشاعر.

وإذا كنا قد رأينا السيد متدثرًا بحميد الصفات، بالغًا بها أتمّ صفات الضياء والإشراق، فإنا نراه يسلب السيد المغضوب عليه كل معاني السيادة من عزة و منعة، فهو الشخص الهين على الآخرين الذي لا يحسن التصرف:

وما أَوْسٌ ولو سَوَّدْتُمُوه   بمخشِيِّ العُرامِ ولا أَرِيب[2]

(1) **الديوان**: 90 (17: 1 ـ 6) **وبلحت خفارته**: غدر بها. وتحمل بلحت معنى الثقل والإعياء (**لسان العرب**: بلح).
(2) **الديوان**: 21 (4: 10) **العرام**: الشراسة والأذى.

وهو الذي إذا رفعت رايات المكارم كان باعه قصيرًا لا يستطيع أن ينالها به على نحو ما ترى في قوله[1]:

إذا مـــا المكرُمـــاتُ رفعـــنَ يومًـــا   مـــددت لنيْلِهـــا باعًـــا قصيـــرا

وإذا كانا قد رأيناهم في الحرب ينتشلون الحياة من بين براثن الموت، فإن خصومه يظهرون في صورة الفارين، وقد سلبوا مقومات وجودهم حين تتفرق وحدتهم فيولون شلالًا وحين يتركون نساءهم رمز شرفهم يستغيثون ولا مغيث، ويتركون حياتهم تتوقف حين يغادرون المرضعات في ساحة المعركة. وذلك على النحو الذي نراه في هذه الأبيات[2]:

فلمَّـــا أَيْقَنُـــوا بالمـــوتِ ولّـــوا   شِـــلالًا مُرْمِليـــن بـــكلِّ قـــاع

فكـــم غَـــادَرْنَ مـــن كابٍ صريـــعٍ   تُطِيـــفُ بِشِـــلْوِه عُـــرْجُ الضِّبـــاع

وكَـــمْ مـــن مُرْضِـــعٍ قـــد غادَرُوهـــا   لـهيـــفَ القلـــب كاشِـــفَةَ القِنـــاع

ومِـــنْ أُخـــرَى مثابـــرةٍ تُنـــادِي   أَلا خَـلَّـيْـتُـمُـونـــا لـلـضَّـــيَاع

(1) **الديوان**: 90 (17: 10).

(2) **الديوان**: 111، 112 (23: 16 ـ 19).

الباب الثالث

سمات التكوّن الفني للصورة

1 ـ أنواع البناء الفني للصورة.

2 ـ الصورة وسياق القصيدة.

3 ـ الحركة في الصورة.

4 ـ اللون في الصورة.

5 ـ التحام الحسي بالمعنوي في الصورة.

(1)

أنواع البناء الفني للصورة

إن الوقوف على بناء الصورة في الشعر يجعل الباحث على بيّنة من العلاقة بين الصور، لكي يكشف عن طبيعة ارتباط الصور بعضها ببعض، هل هو ارتباط التجاور والتعاقب، أو الارتباط الناجم عن نمو الصور، وامتدادها، وتقابلها؟

ولقد أدّى تأمل شعر بشر إلى بروز ثلاثة مظاهر لبناء الصورة هي:

(1) الصورة المتتابعة.

(2) الصورة الممتدة.

(3) الصورة المتقابلة.

(1) الصور المتتابعة:

هي الصور التي يأتي بعضها إثر بعض لتكوين مشهد معين من مشاهد شعر بشر، مثل مشهد الهزيمة ـ مشهد الخيل ـ مشهد تقارع الأبطال.... إلخ.

وتأتي هذه الصور أحيانًا في إيقاع سريع على نحو ما نرى في هذا المشهد الحافل بألوان من الصور البصرية والسمعية والحركية يتتابع بعضها خلف بعض[1]:

فَلَــو لَاقَيْتَنِــي لَــلَقِيــتَ قِـرْنًــا   لِنــارِ الحــربِ إذ طَفِئَــتْ سَــعُورَا
سَــمَوْنا لِابــن أُمِّ قَطَــامِ حَتَّــى   عَلَوْنــا رأْسَــه البِيــضَ الذكُــورا
وَأَوْجَرْنَــا عُتَيْبَــةَ ذاتَ خُــرْصٍ   تَـخَــالُ بِنَحْــرِهِ منهــا عَبِيــرا[2]

---

(1) **الديوان**: 91 ـ 93 (17: 12 ـ 21).

(2) **الوجر**: أن تُوجِرَ ماء أو دواء في وسط حلق صبي. أوجرت فلانًا بالرمح إذا طعنته في صدره.

وصدَّعْنَ المَشَاعِبَ من نُمَيْرٍ ... وقد هَتَّكْنَ من كَعْبٍ سُتُورا[1]
وَمِلْنا بِالجِفارِ على تَمِيمٍ ... غَداةَ أَتَيْنَهُمْ رَهْوًا بُكُورا[2]
شَجَرْناهم بِأَرْماحٍ طِوال ... مُثَقَّفَةٍ بها نَفْرِي النُّحُورا[3]
وَفِئْنَ غداةَ زُرْنَ بني عُقَيلٍ ... وَقَدْ هَدَّمْنَ أَبياتًا ودُورا
وسعدًا قد ضَرَبنا هامَ سَعْدٍ ... بِأَسْيَافٍ يُقَصِّمْنَ الظُّهُورا
فَلَو عايَنْتَنَا وبَني كِلابٍ ... سَمِعتْ لنا بِعَقْوَتِهم زَئِيرا
وَكَمْ من جَمْعِ قَومٍ قَدْ تَرَكْنَا ... ضِباعَ الجَوِّ فيهم والنُّسُورا

فكل بيت مما سبق يحمل صورة يبنيها الشاعر بأساليب التصوير المختلفة، ينتقل الذهن بين جزئياتها في مساحة شاسعة من الزمان والمكان يقيمها الشاعر لبطولاتهم، ولقد بدأ هذه الصور بتصوير نفسه بأنه الكفء والنظير لأوس، وأنه وقود نار الحرب، يشعلها كلما انطفأت، وجاءت الصور التالية معززة لهذا القول باستناده إلى بطولات قومه، حيث جسدها في صور متلاحقة جاء تعاقبها السريع لقوة الفعل عندهم وسلبية المواجهة عند خصومهم، لأننا لم نر صمودًا للمقابل أو مقاومة لهذا الفعل، ومن ثم جاء الانتقال من فعل إلى فعل، ومن معركة إلى أخرى، فابن أم قطاع يعلون رأسه بالسيوف المذكرة، وتذكير السيوف يميزها بالقوة المتحققة بأيديهم بخلاف سيوف خصومهم، وعتيبة يهلك، ومستور كعب تهتك، وتميم يُسأل عليهم... إلخ.

وقد أتاح عدم وجود الفعل المقابل للشاعر فرصة في تجسيد صورة لأثر أفعالهم على خصومهم، فقدم لنا صورة طعنة عتيبة التي عبّر عنها بقوله: (وأوجرنا عتيبة ذات خوص.....) فاختار التعبير بـ «أوجرنا» ولذلك سر نستشفه حين نعرف أن الوجر يطلق على ما يجرع في حلق الصبي من الدواء، وحين نستعيد في الأذهان ما في الشعر العربي من أن الموت للأعداء كأسٌ مرة.

(1) **الشعب**: الجمع والتفريق والإصلاح والإفساد ضِدٌّ (**لسان العرب**: شعب).
(2) **الرهو**: من الطير والخيل: السراع. ويقال: رهوًا يتبع بعضها بعضًا.
(3) **شجرناهم بأرماح**: أي طعناهم بها حتى اشتبكت فيهم. (**لسان العرب**: شجر).

و«ذات خرص» تجسد الرمح الذي طعن به، و«تخال بنحره منها عبيرًا» تبرز لنا السخرية المرة حين ننظر إلى الدم المؤدي إلى الموت، وينصرف الخيال إلى العبير، وتجسد كذلك فرحهم وبهجتهم بهذه الطعنة التي أودوا فيها بحياة بطل صنديد.

ومن الصور التي نراها مجسدة لفعلهم في هذه الأبيات ما نراه في ساحة بني كلاب حين تصبح ميدانًا للأسود تملأ المكان بزئيرها وأن كل جمع يقابلهم يتركونه جثثًا تتناشلها الضباع، وتتطاير بها النسور، فقد ألغى فعل أعدائه، وامتد بوجود قومه في أفعال الأسود، وجعل أعداءه نهبًا للطيور والحيوانات المفترسة.

وقد نرى في بعض الصور السابقة صورًا نظن أنها لا تضيف جديدًا مثل: (بها نفري النحورا)، و(يقصمن الظهورا). لكن ذلك يبرر حين نرى الرغبة من الشاعر في إثبات الفعل، والرقص على الإيقاع السريع له ولموت أعدائه ونهايتهم.

ولقد حال هذا الإيقاع السريع للفعل دون تعمق الشاعر لصوره، فجاءت عامة تفتقد الخصوصية والتفرد في الصورة التالية لصورة الطعنة.

ومن الصور المتتابعة ما نجد فيه التأني الذي يتيح امتدادًا للصور الجزئية على نحو ما نشهد في قوله[1]:

فَتـىً مِـنْ بنـي لَأْمٍ أَغَـرُّ كَأَنَّـه ... شِـهابٌ بـدا فـي ظُلْمَةِ الليْلِ سَـاطِعُ

فِدىً لَك نَفْسِي يا بْنَ سُعْدَى وناقتي ... إذا أَبْدَتِ البيـضُ الخِدَامَ الضَّوَائِعُ

لَمُسْتَسْـلِمٌ بَيْـنَ الرِّمَـاحِ أَجَبْتَـه ... فأنقذْتَـه والبَيَـضُ فيـه شَـوارِع

بِطَعْنَـةٍ شَـزْرٍ أَوْ بِطَعْنَـةِ فَيْـصَـلٍ ... إذا لـم يَكُنْ لِلْقَـوْم في الموت راجِعُ

أخـو ثِقَـةٍ فـي النائبـاتِ مُـرَزَّأٌ ... لَــه عَطَـنٌ عِنـدَ التَّفَاضُـلِ واسِـعُ[2]

وَكُنْـتَ إذا هَشَّـتْ يـداك إلـى العُلَى ... صَـنَعْتَ فَلَمْ يَصْنَـع كصُنْعِك صانِع[3]

فأوس بن حارثة فتى أغر، ولم يكتف الشاعر بإقامة الغرة له، بل شبهه بالشهاب

(1) **الديوان**: 116، 117 (24: 12 ـ 17).
(2) **رجل واسع العطن**: أي رحب الذراع، كثير المال، واسع الرحل.
(3) **الصنع** بالضم مصدر قولك: صنع إليه معروفًا.

الساطع الذي يبدو فيجلو ظلمة الليل. وتمتد هذه الصورة الغراء لتقيم الفعل الحميد الأغر للممدوح في حماية النساء وإجابة المستغيث، وتقديم البذل والعطاء، فحين تحتدم الحرب، ويشتد الموقف، وتكشف النساء عن سوقهن نجد أن بياض الذات يحمي بياض قومه حين يحمي عرضهم وشرفهم.

وحين يستسلم الأعزاء ويستغيثون نجد منه الإجابة السريعة، وفي هذه الصورة للمستسلم نرى طغيان الحركة لتبرز من خلالها سرعة الاستجابة، فنجد المستغيث تتعاوره الرماح، وصوته ينبعث من بين الأصوات، وتأتيه الإجابة إنقاذًا في الحال الذي تشرع فيه السيوف، مما يجعلنا نقول: إن الصورة أقامت معركة بين الإجابة والموت، فسبقت الإجابة أسلحةَ الموت إلى هذا المستغيث، وبعد إتمام عملية الإنقاذ يقف عند صورة الطعنة التي حققته ويحاول أن يتأملها في نشوة تجعله حائرًا بين عدّها طعنة شزر لا تأتي عن طريق واحدة، بل تخاتل من اليمين ومن الشمال، وعدها طعنة فيصل، ثم تأتي صورة الموت التي أحدثتها مجللة لنهاية البيت، ومسجلة لنهاية الأعداء.

وفي البيتين الأخيرين نجد امتداد صورة السخاء ابتداء من قوله: (أخو ثقة في النائبات مرزأ)، حيث يجعله الثقة الذي يلجأ إليه الناس، وقت الشدة، واحتياجهم إلى من يدفع عنهم غائلة الزمان، ولم يكتف بذلك بل امتد بصورة السخاء في ساحته وماله فجعل له عطنًا واسعًا.

وفي البيت الأخير نجد أن الجود والعطاء لا يزالان يمتدان في الصورة خارجين من الفعل الحميد الذي نشأ من البياض في البيت الأول، حيث نجد الالتفاف إليه، إذ عاد الضمير إليه من الغيبة التي انتقل إليها في البيت الخامس، ليجسد الجود في يديه اللتين تهشان للعطاء، ولقد جعل الشاعر الهشاشة التي يوصف بها الإنسان أو وجهه عادة ليديه ليبيّن ارتياحهما لهذا الفعل، وليجعلهما محور الأفعال الحميدة، فهما اللتان تحميان الشرف وتغيثان المستغيث، وهما اللتان يأخذان من صاحبهما ما يجود به، وكأن فعل الجود والخير لا يحول بينه وبين يديه شيء من تفكير في الحرص والشح وإيثار السلامة، لتتميز عن أيد كثيرة فعلها القبض لا العطاء، والجمع لا البذل، وهذا ما انتهت إليه الصورة حيث جعلت صنيعه للمعروف متفردًا بين صانعيه.

وهكذا نرى أن هذه الصور المتتابعة امتدت بين بياض الذات عبر بياض الفعل إلى نيل المجد والسؤدد، فأصحبت الذات متفردة بذلك، وهذا يدل على أن بشرًا حين يتأنى في صوره المتتابعة يكسبها شيئًا من خصوصية التصوير، لا نجده حين تتوالى الصورة سريعة، إذ تتعلق حينئذ بالعموم الذي لا يتأنى فيفصله فيصيب شيئًا من تفرد الصورة على النحو الذي رأيناه في الفرق بين هذين النمطين، وما نلاحظه الآن من خلاف ظاهر بين النمطين التاليين، حين يقول في أولهما[1]:

1) أَتُوعِدُني بقومك يا بنَ سُعْدَى ... وذلِكَ مِنْ مُلِمَّاتِ الخُطُوب
2) وَحَوْلي مِنْ بَني أَسَدٍ حُلُولٌ ... مُبِنٌّ، بَيْنَ شُبَّانٍ وَشِيبِ[2]
3) بأيْدِيهم صَوارِمُ للتَّداني ... وإن بَعُدُوا فوافيةُ الكُعُوب
4) هُمُ ضَرَبُوا قَوَانِسَ خَيْلِ حُجْرٍ ... بِجَنْبِ الرَّدْهِ في يَومٍ عَصِيب
5) وَهُمْ تَرَكُوا عُتَيْبَةَ في مَكَرّ ... بِطَعْنَةِ لا أَلَفَّ ولا هَيُوب[3]
6) وَهُمْ تَرَكُوا غَداةَ بني نُمَيْرٍ ... شُرَيْحًا بين ضِبعانٍ وذيب
7) وَهُم وَرَدُوا الجِفَارَ على تَميمٍ ... بكُلِّ سَمَيْدَعٍ بَطَلٍ نَجِيب[4]
8) وَأَفْلَتْ حاجِبٌ تحت العوالي ... على مِثْلِ المُوَلَّعَةِ الطَّلُوب[5]
9) وَحَيَّ بني كلاب قد شَجَرْنا ... بأَرْمَاح كَأَشْطانِ القليب
10) إذا ما شَمَّرَتْ حَرْبٌ سَمَوْنا ... سُمُوَّ البُزْلِ في العَطَنِ الرَّحِيبِ

ويقول في ثانيهما[6]:

فَسَائِلْ عامَرًا وبني تَميمٍ ... إذا العِقْبَانُ طارَتْ للوِقاع[7]

---

(1) **الديوان**: 21 ـ 23 (4: 11 ـ 20).
(2) **مبنّ**: أي ملازمون للمكان.
(3) **الإلف**: الثقيل البطيء.
(4) **السميدع**: الشجاع.
(5) **المولعة**: العقاب فيها بياض وسواد. **الطلوب**: التي تطلب الصيد.
(6) **الديوان**: 110 ـ 112 (23: 11 ـ 19).
(7) فسر محقق الديوان **العقبان** بأنها: الخيل على الاستعارة. ويجوز أن تحمل على المعنى الحقيقي وهو أنها جمع عقاب وهو الطائر المعروف. ويكون طيرانها اتباعًا للجند المحاربين.

بــكلِّ مُجَــرَّبٍ كالليْــثِ يَسْــمُو إلــى أَقرانِــهِ عَــبْــلَ الــذِّراع
عَلى جَـرْداءَ يقطَـعُ أُبْهَـرَاهــا حِــزامُ السَّــرْجِ فــي خَيْـلٍ سِـراع[1]
كَأَنَّ سَـنَــا قَـوَانِسِـهِــمْ ضِــرَامٌ مَرَتْـه الرِّيــحُ فــي أَعْلَـى يَفَـاع[2]
غَــدَونَ عَلَيهِــمُ بالطَّعْــنِ شَــزْرًا إلــى أن مــا بَــدَتْ ذاتُ الشُّــعاع
فلمــا أَيْقَنُــوا بالمــوتِ ولَّــوا شِــلَالًا مُرْمِليــن بِــكُلِّ قــاع
فَكَــمْ غــادَرْنَ مِــنْ كابٍ صَرِيــعٍ تُطِيــفُ بِشِــلْوِهِ عُــرْجُ الضِّبــاع
وَكَــمْ مِــنْ مُرْضِــعٍ قــد غادَرُوهــا لــهِيــفَ القَلْــبِ كاشِــفَةَ القِنــاع
وَمِــنْ أُخْــرَى مُثَابِــرَةٍ تُنــادِي أَلَا خَــلَّيْــتُمُــونــا لــلضــيــاع

فنلاحظ أن الشاعر طغى عليه تعداد البطولات والمفاخر في النمط الأول، فكانت صورة عامة، حتى إن الصور تفتقد فسحة الخيال، وبالتالي يضيق إيحاؤها، ويتلقاها الذهن وكأنها أخبار تقريرية، فتجد التشبيه ووصف الحال مغلقين على ذاتيهما، مما يجعلهما غير قادرين على تحريك الخيال في إطارهما، فبنو نمير قد تركوا بين الضبعان والذئب، وحي بني كلاب شجروهم بأرماح كأشطان القليب، وعتيبة قد تُرك في ميدان الكر بطعنة من رجل ليس ببطيء ولا خائف.

أما النمط الثاني فقد تكون من صور متتابعة، ولكن الشاعر كان متأنيًا حين رسمها، مما أحدث في الصور شيئًا من التخصيص، يجعل الذهن يستغرق في تأمل حركة الصورة حين يمتد بها الخيال، فيقيم التشبيه والموقف في صور تتنامى في صور أخرى، فهو يقف عند البطل ويشبهه بالليث يسمو إلى أعدائه، ويقف عند قوة ذراعه، ثم يقف عند الخيل ويفصل في صورتها دالًّا على عتقها وكرمها، وجاليًا نشاطها وحماسها عندما تقف على صورة حزام السرج وقد قطعه السرج وقد قطعه الأبهران.

ووقف كذلك عند بياض قوانسهم وجعل لها سنًّا وشبهه بالضرام التي تحركها الريح

(1) **الأبهران**: عرقان يخرجان من القلب، ويريد بالأبهرين جنبي الفرس.
(2) **القوانس**: جمع قونس، وهو مقدم البيضة من السلاح، **الضرام**: لهب النار. **مرته الريح**: أي ضربته كما يمري الحالب ضرع الناقة أي يمسح ضرعها لتدر اللبن.

في أعلى الجبال. بالإضافة إلى ما نراه حين وقوفه عند فرار الأعداء، وأشلائهم وصياح نسائهم، تلك الصورة التي فصّلها تفصيلًا يتضح بالرجوع إلى الأبيات. وهذا ما لم نجده في النمط الأول إذ إن صورة سموهم إلى أقرانهم جاءت عامة كما في البيت رقم (10)، ووقوفه أمام أبطالهم جاء في كلام تقريري كما في البيت رقم (7).

2) الصورة الممتدة

تتجلى في شعر بشر الصورة التي تتسع لتشمل قطاعًا واسعًا من العالم الذي تنقلنا الصورة إلى طبيعته، حيث لا يكتفي في كثير من الأحيان بالإجمال، بل يستغرق في التفاصيل، حتى يصبح الطرف الثاني للصورة موضوعًا رئيسًا في اهتمام الشاعر، يتتبع عالمه ويرصد حركته. وقد سبق أن وقفنا عند امتداد الصورة في ثور الوحش، وحمار الوحش، والنعام، وامتداد الدمع في صورة السانية. ولا تقتصر ألوان الامتداد على ذلك بل نراها في ألوان أخرى، حيث تأتي بعض هذه الألوان تفصيلًا لصور كانت تأتي مجملة، فذكر الريح وأثرها في تغيير الرسوم أتى مجملًا في شعر بشر، وأتى مفصلًا في مثل هذه الصورة التي سبق الوقوف عليها وهي قوله[1]:

تلاعَبَتِ الريـاحُ الهـوجُ منهـا بـذي حُـرُضٍ معالِـمَ للبعيـر
وجـرَّ الرامِسـاتُ بهـا ذُيـولًا كـأنَّ شـمالَها بعـد الدَّبُـور
رَمَـادٌ بيـن أَظْـآرٍ ثَـلاثٍ كمـا وُشِـمَ الرواهِـشُ بالنُّـؤُورِ

وحين يعرض بشر لثغر المرأة وريقها نجد الصورة تمتد لتصبح عالمًا متناميًا من الخضرة والنبات في زمن تجود به الأمطار فمن ذلك قوله[2]:

يُفَلِّجْـنَ الشِّـفَاهَ عـن أقْحُـوانٍ جَـلَاه غِـبَّ سـاريةٍ قِطـارُ

وأحيانًا لا تقتصر صورة الثغر على النبات، بل تجد هذا الثغر عالمًا مملوءًا بالمسك والراح، فكأنه يحتضن جميع رغبات الشاعر التي لا تقتصر على المتعة الحسية في نظرته إلى المرأة،

(1) **الديوان**: 94، 95 (18: 2 ـ 4).
(2) **الديوان**: 63 (15: 9).

وإنما تمتد إلى ما ينشده من استقرار واستمرار في العطاء وتجدد في الحياة، على نحو ما نرى في قوله[1]:

لَيَالِـيَ تَسْـتَبيكَ بِـذي غُـرُوبٍ ... يُشَـبَّهُ ظَلْمُـهُ خَضِـلَ الأَقَاحِـي

كأنّ نِطَافَـةً شِـيبَتْ بِمِسْـكٍ ... هُـدُوءًا فـي ثناياهـا بِـراحِ

وإذا كنا قد رأينا في الصورة السابقة امتداداً الصورة في إطار المشبه به، فإناً نرى في بعض الصور امتداداً للتشبيه في دائرة المشبه ففي قوله[2]:

تَعَنَّاك نَصْبٌ مِنْ أُمَيْمَةَ مُنْصِبُ ... كَـذِي الشـوق لمَّا يَسْلَه وَسَيَذْهَبُ

رأى دُرَّةً بَيْضَـاءَ يَحْفِـلُ لونَـهـا ... سُـخامٌ كغِربـان البَرِيـرِ مُقَصَّـبُ

نجده بعد أن شبّه محبوبته بالدرة البيضاء، عاد ليتأملها، فجعل سواد شعرها جاليًا للونها، ولم يغب عن الشاعر وهو في إطار الشكل الوضيء، الذي يتجلى تحت السواد، ما يرومه من خصوبة، فاستدعى في صورة شعرها نبات البرير الذي يَسْوَدُّ حين يكتمل نموه، فيجتمع لها حينئذ صفات الإشراق والوضاءة والخصب، وقد لفتت هذه الصورة نظر القدماء حين وقف عندها أحمد بن فارس، فقال وهو يشرح معاني البيت الثاني: (يحفل لونها سخام: يعني الشعر يزيدها لسواده بياضًا، وهذا كأنه جلاها، وهو من الكلام الحسن جدًّا)[3].

ومن امتداد الصورة في إطار المشبه به ما نجده حين شبَّه حاله على الخيل في المعركة بحال من ركب سفينة في قوله[4]:

1) أُجَالِـدُ صَفَّهـم وَلَقَـدْ أرانِـي ... عَـلـى قَـرْواءَ تَسْـجُدُ للرِّيـاح[5]

2) مُعَبَّـدَةِ السَّـقائفِ ذاتِ دُسْـرٍ ... مُـضَـبَّـرَةٍ جـوانِـبُـهـا رَداح[6]

3) إذا رَكِبَـتْ بصاحِبِهـا خليجًـا ... تَـذَكَّـرَ مـا لـديه مـن جُنـاح

(1) **الديوان**: 43 (10: 4، 5). **هدوءًا**: أي بعد هزيع من الليل.

(2) **الديوان**: 7 (2: 1، 2). **السخام**: يريد به شعرها الأسود. **البرير**: النصيج من ثمر الأراك. **وغراب البرير**: عنقوده الأسود. **المقصب**: الملتوي المجعد.

(3) أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة**: تحقيق وضبط عبد السلام هارون، ط2 ـ مصر ـ عام 1389هـ، 82/2.

(4) **الديوان**: 47، 48 (10: 23 ـ 29).

(5) **قرواء**: قال في **اللسان**: (جمل أقرى طويل القرا وهو الظهر والأنثى قرواء) ويريد بها هنا السفينة.

(6) **مضبرة جوانبها** :أي مجتمعة ألواحها. **الرداح**: الواسعة.

4) يَمُـرُّ المَـوجُ تَحـتَ مُشَـجَّرَاتٍ يَليـن المـاءَ بالخُشُـب الصِّحـاح
5) ونَحـنُ علـى جَوانِبهـا قُعُـودٌ نَـغُـضُّ الطَّـرْف كالإبِـلِ القِمَـاح[1]
6) فَقَـد أُوقِـرْنَ مـن قُسْـطٍ ورَنْـدٍ ومـن مِسْـكٍ أَحَـمَّ وَمِـنْ سِـلاح[2]
7) فَطابَـتْ ريحُهُـنَّ وَهُـنَّ جُـونٌ جـآجِئُهُـنَّ فـي لَـجُـجٍ مِـلاح[3]

فقد امتدت هذه الصورة في عالم البحر لما يحمله من خوف وفرق حين ترتفع الأمواج وتتعالى فتتمثل صورة الهلاك أمام الإنسان فيسترجع ماضيه ويحاسب نفسه، ولقد جاءت صورة الخوف بعد أن رسم الشاعر صورة السفينة في أوثق ما تكون، ولكنّ البحر لا أمان له، فجاءت صورة الإنسان تتراءى أمامنا فيه في صورة اليأس حين نجد الركاب مثل الإبل التي ترفع بصرها عن الماء زهدًا فيه.

ومع هذه الصورة التي يقف فيها الإنسان على الهلاك، جاءت الصورة في البيت رقم (6) راسمة تفاؤلًا وإقبالًا على الحياة حين جسدت ما تحمل هذه السفن من طيب الرائحة، ومن السلاح الذي يحمي الحياة، ثم جاء البيت الأخير حاملًا الصورتين، صورة التفاؤل في طيب الرائحة، وصورة الخوف من البحر، مما يدل على أن الصورتين لا تفترقان في تصور الشاعر، فالحياة بمواجهة الموت، والموت يأتي دفاعًا عن الحياة.

ونرى أن الانتقال من عالم الحرب على ظهر هذه الخيل التي تطير في الهواء فتشبه ظل العقاب، كما في البيتين السابقين لهذه الصورة حين قال[4]:

يُشَـبَّهُ شَـخْصُها والخَيْـلُ تَهْفُـو هُـفُـوًّا ظِـلَّ فَتْخـاءِ الجَنَـاح[5]
إذا خَرَجَـتْ يَداهـا مِـنْ قَبِيـلٍ أُيَـمِّـمُـهـا قَـبِـيـلًا ذا سِـلاح

نجد أن ذلك كان انتقالًا طبيعيًّا، جسّد المغامرة والهلاك في الحرب، وجسّد غياب

(1) **الإبل القماح**: التي ترفع رؤوسها وتغض أبصارها عند الماء.
(2) **القسط**: عود هندي يجعل في البخور والدواء. **الرند**: عود طيب الرائحة يتبخر به.
(3) **الجآجئ**: جمع جؤجؤ وهو الصدر. **ملاح**: جمع ملح.
(4) **الديوان**: 47 (10: 21، 22).
(5) **الشخص**: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد. **تهفو**: أي تخف وتشتد في عدوها. **فتخاء الجناح**: أي العقاب اللينة الجناح تقلبه كيف شاءت.

فعل الفارس على ظهر هذه الخيل حين استلبت منه الفعل، وأصبح لا يستطيع السيطرة عليها، وهذا يذكر بقول بشر[1]:

مُهَارشَـةِ العِنَـــانِ كـــأنَّ فيـــه جَـــرادَةَ هَبْـوَةٍ فيهــا اصفِـرَار[2]
كَأَنِّـــي بَيْـــنَ خافِيَتَـــيْ عُقَـــابٍ تُكَفِّئُنِـــي إذا ابتَـــلَّ الـعِـــذَار[3]

فلهذا نجد أن الشاعر حين يفصّل صورة السفينة والبحر، يرى أن ذلك هو العالم الذي يجسده على ظهر هذه الخيل التي تندفع في المعركة اندفاعًا لا يقدر الشاعر على كبحه، ولقد نقلنا الشاعر إلى هذا العالم ونحن نستحضر صورة المشبه، فالصورتان لا تنفصلان، بل يقدم الشاعر من خلال الصورة الثانية مشاعره من خلال رمز البحر الذي يقف الإنسان فيه بين لحظتي الموت والحياة.

ولقد لاحظ ابن الشجري أن الشاعر لم ينس صورة المشبه وهو في إطار المشبه به، فأخذ يعيد الذهن إلى الخيل، وهو يمضي في شرح هذه الصورة[4]، فقد قال في شرح البيت الرابع، (والمسخرات[5]: السفن شبّه خيلهم بها).

ويقول في شرح البيت رقم (5): (أي نكف أبصارنا فرقًا، ويكون ذلك أن الرجل إذا حمله فرسه فلم يقدر على ردّه، وكان سيىء الركوب امتلات عينه، وقوله «على جوانبها» أراد الخيل والمعنى لها واللفظ للسفن لما كان في نعتها).

وفي شرح البيت رقم (6) يقول: (أوقرن: يعني الخيل واللفظ للسفن. يقول: نحن على خلينا، ويوجد منا رائحة المسك والرند والقسط. ونحن محتقبو السلاح).

ولا تقتضي عملية استحضار المشبه في المشبه به هذا التفتيت لصورة المشبه به، حين يجعل اللفظ في جهة والمعنى في جهة أخرى، إذ بالإمكان أن يتمّ من جهة الانتقال بين الصورتين في تفاعلهما.

---

(1) **الديوان**: 74، 75 (15: 46، 47).

(2) **مهارشة**: التهارش: تقاتل الكلاب وتواثبها، **ومهارشة العتاب** أي تجاذبه وتعضه إما نشاطًا وإما برمًا به.
الهبوة: الغبار فيه اصفرار. أي حين تتمّ وينبت جناحاها.

(3) **العذار من اللجام**: ما وقع على خدي الفرس منه.

(4) ابن الشجري: **مختارات شعراء العرب**: 222، 223.

(5) جاء لفظ (مسخرات) في مختارات ابن الشجري مكان لفظ (مشجرات) في الديوان.

ومن امتداد الصورة ما نجده في امتداد الثغر وصورة المرأة في الغزال وصغيرها في قوله[1]:

لياليَ تَسْتَبيكَ بذي غُرُوبٍ ... يَرِفُّ كَأَنَّهُ وَهْنًا مُدَامُ[2]

وأَبْلَجَ مُشْرِقِ الخَدَّيْنِ فَخْمٍ ... يُسَنُّ عَلى مَرَاغِمِهِ القَسَام[3]

تَعَرُّضَ جَأْبَةِ المِدْرَى خَذُولٍ ... بِصَاحَةَ في أَسِرَّتِها السَّلام[4]

وصَاحِبُها غَضِيضُ الطَّرفِ أحوى ... يَضُوعُ فُؤادَها مِنْهُ بُغَامُ[5]

فقد جسد ثغرها وجعل له رفيفًا بتلألؤ أسنانها وتصاقلها، ثم شبّه ما يتلذذ به منه في ساعات الليل بالمدام. ولعل هذه الصورة أكثر شاعرية من صورة عنترة التي يقول فيها[6]

إذ تَسْتَبيكَ بذي غُرُوبٍ واضحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُه لذيذِ المَطعَم

حيث اكتفى بتجسيد لذة ريقها وتلألؤ أسنانها بعبارة تقريرية بقوله: (واضح... إلخ) على خلاف ما رأينا عند بشر.

ثم وقف بشر عند وجه محبوبته فصوّر ملاحته وحسنه وإشراقه وارتواءه، وجعله مكانًا لإصلاح الجمال والحسن، أو مجالًا لتأمله حين تراه يصلح ويصنع في وجهها، وذلك على حسب ما يمكن أن يحمل عليه معنى(يسن) من الحدّ والصقل أو الصب.

ولقد جمع الشاعر بين الوجه والثغر في كونهما وسيلتي السبي الذي تحدثه له ثم انتقل إلى الظبية، وسبيل الانتقال إليها هو كلمة (تعرض) فكأن تعرّض هذه المرأة كتعرّض

(1) **الديوان**: 202، 203 (4: 5 ـ 8).

(2) **غروب**: غرب الفم: كثرة ريقه وبلله. وجمعه غروب. وغروب الأسنان: مناقع ريقها، وقيل أطرافها وحدتها وماؤها (**لسان العرب**: غرب). **الوهن والموهن**: نحو من نصف الليل، وقيل العرب بعد ساعة منه، وقيل هو حين يدبر الليل (**لسان العرب**: وهن).

(3) **يسن**: يحد ويصقل أو يصب. **المراغم**: الأنف وما حوله. **القسام**: الجمال والحسن.

(4) **جأبة المدرى**: أي غليظة القرن، وقال في **اللسان**: (جأب): (وإنما قيل جأبة المدرى لأن القرن أول ما يطلع يكون غليظًا ثم يدق، فنبّه بذلك على صغر سنها). **والأسرة**: بطون الأدوية. السّلام: من رواه بفتح السين فهو جمع سُلامة وهو نبت، ومن رواه بكسر السين فهو جمع سلمة وهو شجر.

(5) **البغام**: صوت الظباء.

(6) **الأنباري**: أبو بكر محمد بن القاسم: **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**: 307 ، تحقيق عبد السلام هارون ـ دار المعارف ـ ط4 ، عام 1400هـ.

الظبية التي امتد تصويرها على مساحة بيتين من القول الشعري، في فضاء نشهد فيه الحب والعطف والحنان والشفقة على وليدها الذي يحرص الشاعر على تصوير ملاحته وتعلق أمه بالحياة، فيصورها ترعى في واد عمر بالسّلام، ترعى وليدها وترقبه.

ومثل هذه الصورة في شعر بشر صورة أخرى جاءت في وجه من وجوه (التفريع)[1] حيث جاءت على هذه الهيئة (ما... بأفعل). وذلك في قوله[2]:

وَمَا مُغْزِلٌ أَدْمَاءُ أصبَحَ خِشْفُها   بأَسْفَلِ وادٍ سَيلُهُ مُتَصَوِّبُ
خَذولٌ من البِيضِ الخدودِ دَنَا لها   أَراكٌ بِرَوضاتِ الخُزامَى وحُلَّبُ
بِأحْسَنَ منها إذ تَراءت وذُو الهَوَى   حَزينٌ ولكنَّ الخليطَ تَجَنَّبُوا

ففي هذه الصورة التي تمتد بين حرف النفي وأفعل التفضيل، نقف على عالم المشبه به، فنجد الغزال الأم الأدماء التي عبّر عن أمومتها بقوله (مغزل) ثم تقف على صورة (خشفها) في واد خصيب جاده الغيث، وأصبح نباته في متناولها.

ونرى أن الصورة مع امتدادها في الغزال وخشفها تقترب من المشبه (المرأة) حين يمتد التصوير فيما يتمناه الإنسان من غيث وخصب، فكأن الامتداد يحدث ليزداد بثّ المشاعر الإنسانية وأمانيها في هذه الحياة الهانئة.

ويزداد اقتراب الصورة من المشبه حين ننظر إلى المغزل وخشفها، وتخلفها عن قطيع الظباء حرصًا عليه مع النظر إلى المحبوبة المفارقة ومحبوبها الواله، فتقف حينئذ على المفارقة الشعورية بين الموقفين، فنرى الأم الغزال تتخلف لرعاية خشفها ويدنو لها الخصب والخير، ومحبوبة الشاعر ترحل، ويبقى الشاعر كمدًا حزينًا.

وبتأمل هذه الصورة مرة أخرى يمكن القول: إن الشاعر لا ينظر إلى علاقته مع المرأة من ناحية فردية، وإنما ينظر إلى هذه العلاقة في ضوء ما يمكن أن يمنحه استقرار العلاقة

(1) مصطلح التفريع عند علماء البلاغة هو عبارة عن إتيانك بقاعدة تكون أصلًا ومقدمة لما تريده من المدح أو الذم ثم تأتي بعد ذلك بتفصيل المديح وتعينه بعد إجمالك له أولًا. انظر العلوي: يحيى بن حمزة بن علي: **الطراز** 132/3، دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ سنة 1400هـ/1980م.
(2) **الديوان**: 8 (2: 3 ــ 5).

بينهما حين تستقر بهما ظروف الحياة من توجه إلى بناء الحياة، ومن ثمّ تغدو عاطفة المرأة تجاه الرجل عاطفة أمومة تخصب بها الحياة، ولهذا جاء التعبير (بأحسن منها إذ تراءت) محملًا بكل معاني الحسن التي رأيناها في صورة المشبه به، ولم تكن مجرد نظرة شكلية تجلو خفة المرأة ورشاقتها في خفة الغزال، وإنما نظرة ذات إحساس عميق ببناء الحياة التي يبكيها الشاعر لحظة الفراق، فيغدو حزينًا حين يتجنبه من كان يخالطهم راحلين.

ومثل هذا الامتداد في الصورة ما جاء في مديحه لأوس حين يقول[1]:

وَمَا لَيْثٌ بِعَثَّرَ في غَرِيفٍ يُغَنِّيهِ البَعُوضُ عَلَى النِّطَافِ[2]
مُغِبٌّ ما يَزَالُ عَلى أَكِيلٍ يُنَاغِي الشَّمسِ لَيْس بِذِي عِطافِ[3]
بِأَبْأَسَ سَوْرَةً لِلقِرْنِ مِنْهُ إذا دُعِيَت نَزَالِ لَدَى الثِّقاف[4]

حيث نلاحظ امتداد صورة الأسد، إذ حدد موضعه في مأسدة معينة لذكرها وقعه في أذهان الجاهليين، ثم انداحت الصورة في عزة الأسد، وقدرته على الحصول على معيشته من الماء الصافي والطعام، فهو في مأسدة لم يظهر لنا أمامه من الحيوانات الأخرى إلا أضعفها بالنسبة له وهو البعوض الذي تدل أصواته على توفر الماء والنبات، حين يظهر في أزيزه وكأنه (جوقة) غناء للأسد. ولم يكن الزمن بالنسبة لهذا الأسد بذي شأن، إذ إنه ينظر إلى الشمس فكأنه يحادثها أو ينظر إلى صورتها في الماء، وقوته المدلة لا تحتاج الرداء أو السيف لمواجهة الأعداء.

لقد رسم الشاعر هذه الصورة للأسد، ليسقط عليها مشاعره التي يريد أن تتحقق لممدوحه، حتى إذا انتقل إليه صوّره بأنه أشدّ بأسًا منه وانقضاضًا على خصومه.

ويأتي امتداد الصورة أيضًا عن طريق امتدادها في المساحة بين الشرط واكتمال جوابه، على نحو ما نراه في قوله في مديح أوس[5]:

---

(1) **الديوان**: 149 (29: 27 ـ 29).
(2) **النطاف**: الماء الصافي قلّ أو كثر.
(3) **يناغي**: المناغاة: الملاطفة والمشاغلة بالمحادثة. ويناغي الشمس إما أنه يحادثها أو يحادث صورتها في الماء. **العطاف**: الرداء.
(4) **الثقاف**: الخصام والجلاد.
(5) **الديوان**: 169 (35: 10 ـ 12).

وَلَــوْ جَــارَاكَ أَبْيَــضُ مُـتْـلَئِـبٌّ قُـــرَى نَبَــط السَّـــوادِ لَــهُ عِيَــالُ[1]
تَهِــفُّ يَــداكَ مِـــنْ هَـــذا وهَـــذا وتُغْـــرَفُ مـــن جَوَانِبِــه السِّــجَالُ[2]
لَأَصْبَحَـــتِ السَّــفِينُ مُخَوِّيَـــاتٍ عَلَـــى القُذُفَـاتِ لَيْـسَ لَهـا بِـلَالُ[3]

فالصورة جاءت لتقيم لنا تخيلًا مؤداه أن لو جرى معه نهر أبيض ممتد، وقرى العراق الخصبة عالة على هذا النهر فهي الأولى بفيضه وعطائه.... لأعطى أوس من هذا النهر حتى منع جريان السفن فيه. فدلت الصورة على أن هذا الممدوح حرب على المال وفناء له، وجاء بناء الصورة في هذا الاتجاه، فالنهر أبيض، ولعل في ذلك إشارة إلى بياضه الحسي بصفاء مائه، وبياضه المعنوي بخصبه، ذلك الخصب الذي أشار إليه لفظ (قرى نبط السواد).

ولم يغفل الشاعر – وهو ينظر إلى النهر – ما يراه في الممدوح من إيثار فجعل لفظة (له عيال) الدالة على الاحتياج إلى الرعاية والكفالة ظلالًا يزيد صورة العطاء في مغالبة الأثرة، وتجاوز حب الذات، فمع حاجة هذه القرى جعل الشاعر أوسًا يعطي ويغرف، وجسد استمرار هذا العطاء في التكرار المتنوع لحركة البذل في البيت الثاني، وتتجلى النتيجة في فناء الماء والهلاك، وتوقف الحياة في النهر حين رأينا خواء السفن على جوانب النهر، ولقد جاءت لفظة (ليس لها بلال) مجسدة الفقر والحاجة من خلال ما تشع به لفظة البلال من معاني الوصل وامتلاك مقومات الحياة.

ولعله من نافلة القول أن نعد هذا الامتداد إبطالًا لمقولة إن القصيدة العربية تعتمد على وحدة البيت، إذ إن الشواهد على ذلك كثيرة في شعر بشر وغيره من الشعراء الجاهليين، ومع كثرة ظواهر الارتباط التي يقيمها بشر في شعره، فإننا لا نزعم أن ذلك خصوصية له بين الشعراء، إذ إن ذلك أمر مشترك بين شعراء الجاهلية، لا يستطيع أحد أن يفرد به شاعرًا عن غيره كما فعل ذلك الدكتور عباس بيومي عجلان حين عرض للاستطراد عند الأعشى فذكر

---

(1) **متلئب**: ممتد.

(2) **السجال**: جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء.

(3) **مخويات**: أي ملقيات على الأرض. **القذفات**: جمع قذفة وهي هنا جانب النهر. **بلال**: يقال ما في سقائك بلال أي ماء. وكل ما يبل به الحلق من الماء واللبن بلال، ومنه قولهم: انضحوا الرحم ببلالها أي صلوها بصلتها وندوها. وبل رحمه يبلها بلًّا وبلالًا وصلها وفي الحديث (بلوا أرحامكم ولو بالسلام).

أنه لا يقتصر فيه على صورة الحمار الوحشي أو الثور أو النعامة، وإنما يربو على ذلك حين يعرض مثلًا للظبي عند ذكر المحبوبة والعسل، وما يتحمل جانيه في سبيله، فجعل من ذلك مجالًا لأن يقول: (وهذا التجديد الذي أتى به الأعشى، وهو الخروج على النمط المألوف في الاستطراد يجعله منفردًا بين شعراء الجاهلية)[1].

وتمتد الصورة أحيانًا فلا نجد في هذا الامتداد نموًّا لها، بل نراها تترهل وتلتوي على ذاتها بالتكرار الذي لا يؤسس جديدًا وذلك في مثل قوله[2]:

فسائِلْ عامرًا وبَني نُمَيْرٍ ... إذا ما البِيضَ ضَيَّعَها المُضِيعِ
إذا ما الحربُ أبْدَتْ ناجِذَيْها ... غَداةَ الرَّوعِ والتَقَتِ الجُموع
بنا عندَ الحفيظَةِ كيف نَحْمِي ... إذَا ما شَفَّها الأَمْرُ الفَظِيع
عَقَائَلَنا، ونَمْنَعُ من يَلِينا ... بِكُلِّ مُهَنَّدٍ صَافٍ صَنيعُ

حيث نجد أن وقت التساؤل تأتي صورته في عدة صور: إذا ما البيض ضيعها المضيع ـ إذا ما الحرب أبدت ناجذيها ـ غداة الروع ـ التقت الجموع ـ عند الحفيظة ـ إذا ما شفّها الأمر الفظيع ـ وهي الصور العامة للحرب التي لم يقف بشر عند واحدة منها ويصبغها بتخصيص في التصوير على نحو ما رأينا في بعض صوره الأخرى التي سبق التعرض لها، وما في هذه الصورة لممدوحه أوس[3]:

إذا ما شَمَّرَتْ حربٌ عَوَانٌ ... يخاف الناسُ عُرّتَها كَفاها[4]
يُجِيبُ المُرْهقِينَ إذا دَعَوه ... ويَكْشِفُ عَنْ أَطاخِيَها دُجَاها[5]
بِخَيْلٍ تَحْسِبُ الزَّفَراتِ منها ... زَئِيرَ الْأُسْدِ مِشْدُودًا قَرَاها[6]

---

(1) د. عباس بيومي عجلان: **عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى**: 220 مؤسسة شباب الجامعة، عام 1985م ، الإسكندرية.
(2) **الديوان**: 133، 134 (27: 19 ـ 22).
(3) **الديوان**: 223، 224 (22 ـ 24).
(4) **حرب عوان**: قوتل فيها مرة كأنهم جعلوا الأولى بكرًا (**لسان العرب**: عون). عرتها: أذاها وشرها.
(5) **المرهقين**: المثقلون المحمول عليهم في الأمر لا يطيقون. **أطاخيها**: أي ظلماتها.
(6) **القرا**: الظهر وقال المحقق في حاشية الديوان (مشدودًا قراها: يعني الخيل، وشدّ ظهورها يكون أقوى لها وأصلب لظهورها، وربما فعلوا ذلك بالخيل عندما تطرح أولادها...) وقد يكون شدّ القرا بإحكام السرج على ظهرها وانتفاخ جنبيها، مما يساعد إلى إحكامه.

حيث نجد أن الصورة هنا استطاعت أن تنقلنا إلى فعل الممدوح الذي لا يأتي في صورة تقريرية، وإنما في صورة تتخذ من العالم الواسع حوله منبتًا لها، فوقفنا عند الحرب العوان، ورأينا ضررها مجسدًا من خلال صفتها (عوان) ومن جهة خوف الناس منها، وما ربطوه بها من اقتران بالشر، ثم نقف عند هذا الممدوح، وقد كفى الناس مؤنة دفع غائلتها. ثم نجده مجيبًا للذين يشتد عليهم حمل أعباء الحرب، حيث يتخلل ظلمات هذا الكون الذي أظلم عليهم بفعل الحرب ليكشفها عنهم بالفعل الحاسم على هذه الخيل التي يستحيل زفيرها إلى زئير أسود.

3) الصور المتقابلة

ويقصد بالتقابل هنا ما يظهر من مقابلة بين صورة وأخرى عن طريق مباينة إحدى الصورتين للأخرى نحو السلب أو الإيجاب، مثل قوله:

القاعِديـنَ إذَا مـا الجَهْـلُ قِيـمَ بـه   والثاقِبِيـــن إذَا مَـا مَعْشَـرٌ خَمَـدُوا

فصورة القاعدين تقابل القيام في الجهل، والإضاءة تقابل صورة الخمود من جهة الإيجاب والسلب في الحالين.

أو ما يظهر في الصورة من مغايرة لموقف الحال تقتضي المفارقة مثل قوله:

عَضَارِيطُنا مُسْتَحقِبو البِيضِ كالدُّمَى   مُـضَـرّجَـةً بـالـزعـفـرانِ جُيُوبُها

فهؤلاء النساء الجميلات المتطيبات تأتي صورتهن مقابلة لصورة الحالة التي هن عليها حين يلقين المهانة، ويحملن الأجراء، لإظهار المفارقة.

وتأتي المقابلة في شعر بشر على وجهين:

أولهما: ـ وهو الغالب ـ تقابل داخل مجموعة الصورة الواحدة، مثل قوله[1]:

غيـاثُ المُرْمِليـنَ إذا أَناخُـــوا   بــه فــي الليلـةِ الغَالِــي قِرَاهــا
لَـهُ كَفَّـانِ: كَـفٌّ كـفُّ ضُـرٍّ   وكَــفٌّ فَواضِــلٍ خَضِــلٍ نَدَاهــا
إذا مــا شَــمَّرَتْ حَــرْبٌ عَــوَانٌ   يَخَـافُ النَّـاسُ عُرَّتَهـا كَفاهــا

(1) الديوان: 223 (20 ـ 24).

يُجِيبُ المُرْهَقِينَ إذا دَعَوه وَيَكْشِفُ عَنْ أطَاخِيَها دُجَاها

بِخَيلٍ تَحْسِبُ الزَّفَرَاتِ منها زَئِيرَ الْأَسْدِ مَشْدُودًا قَرَاها

فهذه الصورة لأوس تظهر تميز فعله حين ينبجس هذا الفعل من وسط لا يتوقع أن يكون فيه هذا الفعل، بل تجد الناس في حاجة ماسة إليه، فيتجلى أوس أمام المرسلين، كذلك لا يقتصر التقابل هنا بين أوس والمرملين، بل يمتد لتكون صورة أوس في غيثه مقابلة للزمان الذي غلا فيه القرا وعزّ.

ثم انتقل هذا التقابل ليظهر في فعل أوس جاليًا لقدرته على الخير والشر كي يبرز الخير في مكان أمين لدى رجل قادر على حماية فعل الخير واستمراره، حين يجسد ذلك في كفيه التي تكون كل منهما كفين، وذلك لأن صورة (له كفان) لا تحيلنا على كف اليمين والشمال. وإنما تحيلنا إلى قدرة جنس الكف لديه على امتلاك الصورتين المتقابلتين التي يصنع كل منها وجود الأخرى. ولقد ذكر أبو علي الفارسي في هذه الصورة، أنه يجوز أن يكون وضع المفرد موضع التثنية[1].

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة التي سبق الوقوف عندها في تفصيل الصورة، نرى هنا أن تفصيلها ينبع من هذا التقابل الذي تحمله، ففي البيت الأول ترى المقابلة بين فعلها وفعل الحرب من جهة، وبين فعله وفعل الناس من جهة أخرى، فالحرب عوان مشمرة، والناس يخافون ضررها وما تؤول إليه، وهو الذي يقابلها ويكفي الناس مؤونتها. وهكذا تمتد الصورة مفصّلة ذلك حين نرى التقابل بين من تضيق بهم أعباء الحرب فيلجؤون إليه، وبينه وبين الزمان المظلم وبين هذا الكاشف لظلمته، وبين صورة الإرهاق والتعب التي نراها في زفير الخيل، وبين القوة والعزيمة التي نراها في زئير الأسود.

ويتضح أثر التقابل في بناء الصورة في هذه الأبيات[2]:

تَدَارَكَني أَوْسُ بنُ سُعْدَى بِنِعْمَةٍ وَعَرَّدَ مَنْ تُحْنَى عليه الأَصَابِع[3]

(1) أبو علي الفارسي: الحسن بن أحمد: **كتاب الشعراء أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب** 308/7 تحقيق وشرح د. محمود محمد الطناجي، مكتبة الخانجي، القاهرة.

(2) **الديوان**: 115 (24: 7 ـ 11).

(3) **التعريد**: يحمل معاني الإحجام والنكول والفرار، والذين تحنى عليهم الأصابع هم الذين يعدهم الرجل للملمات والخطوب.

تَدارَكَنِي مِنْـهُ خَلِيـحٌ فَرَدَّنِـي لَـهُ حَـدَبٌ تَسْـتَنُّ فِيـهِ الضَفَـادِعِ[1]

تَدارَكَنِي مِـنْ كُرْبَـةِ المَـوْتِ بَعْدَمـا بَـدَتْ نِـهِـلَاتٌ فوقَهـنَّ الـوَدَائِع

لَعَمْـرُكَ لَـوْ كَانَـتْ زِنـادُكَ هُجْنَـةً لَأَوُرَيْـتَ إذ خَـدِّي لِخَـدِّك ضـارِعُ[2]

فَأَصِبَـحَ قَوْمِـي بَعْـدَ بُؤْسَـى بِنْعَمـةٍ لِـقـومِــك والأَيَّـامُ عُـوجٌ رَوَاجَـعُ

عَبِيدُ العَصا لم يَمْنَعُوكَ نُفُوسَـهُـم سِـوى سَـيْبِ سُـعْدَى إنَّ سَـيْبَكَ نافِع[3]

فترى الصورة في هذه الأبيات قائمة على فعل الإيجاب الذي يدفع فعل السلب ويعلو عليه، فأوس يسعى إليه بنعمته لينقذه من الهلاك، في الوقت الذي يتراجع فيه من يعّول عليهم في النجدة والحماية، ثم تتنامى صورة النجدة في (الخليج) الذي يوحي بظلال الموت والهلاك، لكن ذلك الظلال سرعان ما يؤول في الصورة إلى ظلال نجاة وفرح بالحياة، حين ننظر إلى حدب من هذا الخليج يأتي لنجدة بشر، وقد امتلأ بالضفادع التي تستقبل الحياة نشطة مبتهجة، أما فيما يلي ذلك من الأبيات، فنقف على صور مختلفة لهذين الجانبين المتقابلين، فنقف على صورة الموت في كربته، وصورة الرماح وقد نهلت من الدماء، وارتفعت الأرواح فوقها، لنرى أثر فعل أوس في إنقاذه من هذا الموت، ذلك الفعل الذي جعل بشرًا يتحول إليه بالخطاب إمعانًا في الاعتراف بفضله، مصورًا فعل أوس وفعله معه في صورة نادرة يتضح فيها إيقاظ الفعل الحميد في أوس نتيجة لتضرع بشر والتجائه إليه حيث جسد ذلك في ضراعة الخد للخد وقبس الزند من تلك الضراعة.

ثم يمتد بشر بصورة هذه النعمة من شخصه الفرد إلى قومه مبينًا أن نعمتهم قامت على بؤس بشر الذي آل إلى نعمة من أوس، ممتدًا بذلك إلى تاريخ قريب لقومه، حين كانوا تضرب بهم الذلّة ويسمون (عبيد العصا).

---

(1) **الاستنان**: يحمل معاني النشاط والمرح.

(2) **الزند الهاجن**: الذي لا يورى بقدحة واحدة.

(3) **عبيد العصا**: هذا مثل ضرب في بني أسد عندما اتهموا في ابن الحارث ملك كندة، الذي أقبل حتى ورد تهامة أيام الحج وبنو أسد بها فطلبهم، فهربوا منه، فأمر مناديًا ينادي: من آوى أسديًّا فدمه جُبار. ثم إنّ الملك عفا عنهم وأعطى كل واحد منهم عصا أمانًا له ـ فأقبلوا إلى تهامة ومع كل رجل منهم عصا. انظر (الميداني: أحمد بن محمد النيسابوري ، **مجمع الأمثال** 19/2 و20) مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة عام 1374هـ / 1955م.

ولو تأملنا الأبيات مرة أخرى لوجدنا أن بشرًا قد جعل ذاته المركز الرئيس الذي تدور حوله الأفعال، فهو وإن خضع لمنة أوس، فقد جعل من نفسه الموقظ لعوامل النجدة في داخله، وهو الذي بسبب بؤسه نال قومه النعمة والمنة من أوس.

وكذلك جعل أفعال ممدوحه هي الأفعال الفاعلة في عالم نرى فيه حركة الناس والأمواج، ومعاناة الحياة مع الموت. وقد كان التقابل الذي اعتمد عليه بناء هذه الصورة وسيلة ناجحة لإبراز تميز هذا الفعل وقيمته.

ومن الصور المعتمدة على التقابل في شعر بشر قوله مبينًا غاية رحلته على ظهر ناقته[1]:

حَتَّى تَزُورِي بَنِي بَدْرٍ فَإِنَّهُمُ ... شُمُّ العرانين لا سُودٌّ ولا جُعُدُ

لو يوزنون كِيَالًا أو مُعَايَرَةً ... مالُوا بِرَضْوَى وَلَمْ يَعْدِلْهُمُ أُحُدُ

القاعدين إذا ما الجهل قِيمِ بِهِ ... والثاقبين إذا ما مَعْشَرٌ خَمَدُوا[2]

لا جارُهُم يَرْهَبُ الأَحْدَاثَ وَسْطَهُمُ ... ولا طَرِيدُهُم ناجٍ إذا طَرَدُوا

وما حَسَدْتُ بني بَدْرٍ نَصِيبَهُمُ ... في الخَيْرِ دامَ لُهم مِنْ غَيْرِيَ الحَسَدُ

فنجد أن الصورة التي رسمها لممدوحيه بني بدر تتجلى من خلال ضدها في غيرهم، فحين يمدحهم بالشمم في أنوفهم ينفي عنهم صورة السواد وما توحي به صفة (الجعد) المذمومة في هذا السياق من قصور عن بلوغ المكارم وانتكاس دونها، وهم الذين يميلون برضوى عندما توزن أفعالهم ومجدهم بثقله. ويلاحظ أن الشاعر حين اختار (رضوى) شيئًا يوزنون به، كان يريد إظهار أن لا مقارنة بينهم وبين أحد. لذلك فهو يستمر في البحث بعد «رضوى» عن معادل لهم من الجبال أيضًا، فينفي أن يكون (أُحُد) عدلًا لهم.

وتستمر الأبيات على هذا المنوال في تقابل الصورة: فهم القاعدون إذا قام غيرهم في الجهل، وهم الثاقبون الذين يحملون مشاعل الضباء إذا خمدت نار الآخرين.... إلخ.

---

(1) **الديوان**: 57 (12: 17 ـ 21). والجعد إذا ذهب مذهب المدح فله معنيان مستحبان: أحدهما أن يكون معصوب الجوارح شديد الأسر والخلق غير مسترخ ولا مضطرب. والثاني أن يكون شعره جعدًا غير سقط. وأما الجعد المذموم فله معنيان كلاهما منفي عمن يمدح. أحدهما أن يقال رجل جعد إذا كان قصيرًا متردد الخلق، والثاني أن يقال رجل جعدٌ إذا كان بخيلًا لئيمًا.

(2) **الثاقب**: المضيء والموقد.

أمّأ ثاني وجهي المقابلة في شعر بشر فهو المقابلة التي تأتي بين الصورتين، وهذا اللون منهما ينحصر في صور معدودة في شعر بشر، سنقف على اثنتين منها:

الأولى: في صورة جيش أعدائه وصورة جيشهم في قوله[1]:

وَجَمِعٍ قَدْ سَمَوْتُ لهم بِجَمْعٍ رَحيبِ السَّرْبِ لِيسَ لَهُ كِفَاءُ
لُهَامٍ ما يُرامُ إذا تَهَافَى ولا يُخْفِيَ رَقيبَهُمُ الضَّرَاءُ
لَهْ سَلَفٌ تَنِدُّ الوَحْشُ عَنهُ عَريضُ الجانبَينِ له زُهاء
صَبَحْناهُ لِنَلبِسَهُ بِزَحْفٍ شَدَيدِ الرُّكْنِ لَيْسَ لَهُ كِفَاء
بِشيبٍ لا تَخِيمُ عَنِ المنادِي ومُرْدٍ لا يُروِّعُها اللِّقاءُ
عَلَى شَعْثٍ تَخُبُّ عَلَى وَجَاها كَمَا خَبَّتْ مُجَوَّعةً ضِراءُ[2]

حيث تجد أنه قد صوّر جيش خصومه في امتلاء المكان به، وسرعة تحركه، وعزة جنده، وقوتهم وسيطرتهم على المكان حتى إن رقباءهم لا يحتاجون إلى الاختفاء خلف شجر الضراء، ثم جاء إلى صورة جيش قومه مظهرًا كثرتهم وصلابتهم حين يقول (شديد الركن ليس له كفاء)، ثم ركّز على شجاعة رجالهم شيبًا وشبانًا، وعلى صلابة خيلهم وما تعانيه في الحرب، حين اختار لها صورة دالة في البيت الأخير، حيث نتصورها وهي تعدو على ما بها من حفى وعلة عَدْوَ الكلاب المجوعة الشديدة الضراوة، والخلاف الذي يظهر بين الصورتين نجده في أن تصويره لجيش الأعداء اقتصر فيه على ذكر القوة والعدد والعجب بالنفس، وأنه جاء بصورة جيشهم لتلف صورة ذلك الجيش مهما كان عدده، وقد حرص فيها على إظهار عنصر المبادرة حين قال (صبحناه) فكأن ذلك العدد من الأعداء ما التأم وتحرك إلا ليقع فريسة لهؤلاء.

كذلك نجده قد رَكَّز على الشجاعة والتصميم على اللقاء في جيش قومه، على حين أنه لم يُرَكِّز في جيش خصومه إلا على عددهم وإعجابهم بأنفسهم.

---

(1) **الديوان**: 5 (1: 20 ـ 25).

(2) **شعث**: أي خيل شعث وهي الخيل المغبرة. **الوجى**: أن يشتكي الفرس باطن حافره ويجد فيه وجعًا. **ضراء**: جمع ضار وهو ما ضرى بالصيد ولهج بالفرائس (**لسان العرب**: ضرا).

والثانية: في تصوير المراعي التي يمنعها قومه عن الآخرين والمراعي التي يستبيحونها من الآخرين في قوله(1):

فَـإذْ صَفِـرَتْ عُيَـابُ الـوُدِّ منكـم ... ولـم يَـكُ بيننـا فيهـا ذِمَـام(2)

فـإنَّ الجِـزْعَ جِـزْعَ عريتنـات ... وبُرْقَـةَ عَيْـهَلٍ مِنْكُـم حَـرام

سَـنَمْنَعُها وإنْ كَانَـت بِـلادًا ... بِهـا تَرْبُـو الخَواصِـرُ والسَّـنام(3)

بِهـا قَـرَّتْ لَبُـونُ النَّـاسِ عَيْنًـا ... وحَـلَّ بهـا عَزَالِيَـه الغَمـام(4)

وَغَيْـثٍ أَحْجَـمَ الـرُّوَّادُ عنـه ... بـه نَفَـلٌ وحَـوْذَانٌ تُـؤَامُ

تَغَالـى نَبْتُـه واعتَـمَّ حَتَّـى ... كَـأَنَّ مَنَابِـتَ العَلَجَـان شَـامُ(5)

أَبَحْنـاهُ بِحَـيٍّ ذي حِـلالٍ ... إذا مَـا رِيـعَ سَـرْبُهُمُ أَقَامُـوا

ففي الصورة الأولى؛ صورة المرعى الممتنع، نجد الإلحاح على نتائج هذا المرعى، حين ذكر ذلك في ربو لحم الإبل، وزيادة سمنها، ثم قرار النوق التي يحتلبها الناس في هذا المكان، الذي يستطيبه السحاب فيجود بمائه فيه.

وفي صورة المرعى المباح نجد الإلحاح على صورة النبات في نموه وزهوه وامتلاء المكان به، وإحجام الشاعر عن صورة النتائج، لأن هذا المرعى ينتزعونه من الآخرين، فهم الذين يحرمونهم خضرته وزهوه، فيعقبون ذلك حسرة في أعدائهم وندمًا.

إن الشاعر لم يذكر آثار المرعى كما ذكرها هناك، لأن المرعى ليس مرعى قومه، فهو ليس مرعى دائمًا لهم، وإنما هو مرعى احتاجوا إليه فاستباحوه بخلاف ذاك، الذي يمنعونه دائمًا، فيكون النظر إليه بالآثار المرتبة عليه في الزمن الطويل.

---

(1) **الديوان**: 207، 208 (41: 23 ـ 29).

(2) **صفرت**: خلت. **عياب الود**: يعني القلوب.

(3) **تربو الخواصر**: تعظم وتنتفخ، يعني خواصر الإبل.

(4) **العزالي**: جمع عزلاء وهي فم المزادة. وحل عزاليه: انهمر المطر.

(5) **العلجان**: نبات. **شام**: أي بيِّن ظاهر كالشامة في الوجه.

(2)

الصورة وسياق القصيدة

لقد وضح في هذه الدراسة – حتى الآن – اختلاف الصور بين قصيدة وأخرى، فهناك صور تأتي أحيانًا مجملة، ومفصّلة أحيانًا أخرى، وهناك صور تتعاقب في إيقاع سريع، وصور أخرى تتعاقب تعاقبًا متأنيًا يشد الصور بعضها برقاب بعض، إلى غير ذلك من أمور الاختلاف التي سنحاول أن نتبين ارتباطها بالسياق في الصور التالية:

1) صورة ثور الوحش:

لو نظرنا إلى صورة ثور الوحش لوجدنا أن بعض القصائد تنتهي بنهاية صورة ثور الوحش، وفي بعضها الآخر ينتقل الشاعر من ثور الوحش إلى الفعل الإنساني افتخارًا به، أو مديحًا له، أو هجاءً وذمًّا. فهل هناك اختلاف بين النمطين؟!

إن النمط الأول يلحّ على نشوة الشاعر إزاء انتصار ثور الوحش، مما يجعله يتأنى في هذه الجزئية، فيجسد فعل الانتصار في عوالم الضياء والإشراق، أو ينقل صورة تشفي الثور. أما في النمط الثاني فنرى أن الشاعر ينتقل سريعًا إلى القائم بالفعل الإنساني. وقد لا يذكر في بعض الأحيان نتيجة المعركة.

ويعلل ذلك من خلال تأمل نصوص النمطين بأن الشاعر حين ينظر إلى صورة ثور الوحش ومقاومته للريح والمطر، وانتصاره على كلاب الصياد ويرى فيها قطاعًا متكاملًا لصورة البطولة التي يمجدها ويفخر بها، فيرى في هذه الصورة حينًا عوضًا عن الفعل الإنساني، فيتعلق بالبطولة فيها، ويرى حينًا آخر أنّ البطولة في الفعل الإنساني متممة لهذه الصورة، فيعجل عن التفصيل في تلك إلى الفعل، وهنا نجد أن الرمز يتحد بالمرموز في

النمطين، فحينًا يكتفي الشاعر بالرمز، وحينًا يستكمل صورته بصورة المرموز.

ففي القصيدة رقم (11) التي تبدأ بقوله:

أَمِـــنْ لَيْلَـــى وجَارَتِهـــا تَـــرُوح   وَلَيْـــسَ لِحاجَـــةٍ منها مُرِيـــح

وتنتهي بصورة الثور الوحشي، نجد أن بشرًا وقف وقفة متأنية أمام خروج الثور ظافرًا مرتين، الأولى حين تغلب على البرد والمطر فأصبح سليمًا معافى:

وأَضْحَـى والضَّبَـابُ يَـزِلُّ عنـــه   كَوَقْـفِ العَـاجِ لَيْـسَ بِـهِ كُـدُوح

فَجَـــالَ كَأَنَّ نِصْعًـــا حِمْيَـــرِيًّا   إذا كَـفَـــرَ الغُبَـــارُ بـــه يَلُـــوح[1]

ولقد حرص الشاعر على أن يقرن هذه السلامة ببياض الثور وتلألئه، وسلامة ذلك البياض من أي أثر يخدشه، فهو سوار العاج الصافي البياض، وهو النّصع الحميري الذي يتلألأ بريقًا حين يغطيه الغبار.

والثانية حين خرج الثور منتصرًا من معركته مع الكلاب في قوله[2]:

وَغَـــادَرَ فَـلَّـهـــا مُـتَـشَـتِّـتـــاتٍ   علـى القَسِـماتِ شـامِلَها الكُـدُوح

وَأَصْبَـــحَ نَائِيًـــا مِنْهَـــا بَعِيـــدًا   كَنَصْـــلِ السَّـــيفِ جَـــرَّدَهُ المُلِيـــح

---

(1) **الديوان**: 51 (11: 14، 15). **وقف العاج**: السوار من العاج. **النصع**: ضرب من الثياب شديد البياض.

(2) **الديوان**: 53 (11 ـ 24). **القسمات**: الوجوه واحدها قسمة. **الكدوح**: الخدوش. **ثمائله**: جمع ثميلة وهي البقية تبقى من العلف والشراب في بطن البعير وغيره. **المنيح**: من قداح الميسر. وذكر ابن الأنباري في شرح **المفضليات**: 707 بيروت، 1920م، أن الكلابي قال: (المنيح خرّاج ولّاج، ومشهر مشهور). وقال ابن قتيبة (وله موضعٌ يحمد فيه، فإذا رأيته محمودًا مذكورًا بحظ فهو قدح يمتنح أي يستعار فيدخل في القداح لثقتهم بفوزه وسرعة خروجه، أي قدح كان من السبعة ذوات الحظوظ). انظر ابن قتيبة: **الميسر والقداح**: 59ـ القاهرة ـ1343هـ.

ويقول الدكتور عادل الفريجات: (إنه لو فهمنا من لفظة المنيح أنه ذلك القدح الذي لا غنم له ولا غرم، ومن شرح البيت كما يرى محقق الديوان «أن الثور جال وعاد منهوك القوى دون أن يغنم ويغرم كالمنيح من قداح الميسر: حاشية الديوان ص 53» لو فهمنا البيت كذلك لكان نضال الثور عبثًا ولأحدث هذا الفهم شرخًا كبيرًا في سياق النص) ولذلك تأول المنيح بأنه اسم فرس لقيس بن مسعود أو القرين أخي بني تميم (**تاج العروس**: منح) وأجاز أن يحمل على معنى أحد قداح الميسر ولكن على الوجه الذي يحمد فيه ذلك القدح. انظر: د. عادل الفريجات: **إضاءات في النقد الأدبي**: منشورات دار أسامة ـ دمشق ـ عام 1985م، ط2، ص43، 44.

وَأَضْحَـى لاصِقًـا بالصُّلِـبِ مِنْـه ثَـمَـائِـلُـهُ كَـمَـا قَفَـلَ المَنِيـحُ
وَأَصْبَـح يَنْفُـضُ الغَمَـراتِ عَنْـه كَـوَقـفِ الـعَـاجِ طُرَّتُـه تَلُـوحُ

حيث نرى في هذه الصورة الإشارات التي تنبئ عما يختلج في ذهن الشاعر عند إقامة هذه الصورة، التي يُحَمِّلُها مشاعره نحو النصر، وتشفيه من الهزيمة، وكأن النصر الذي يجسده للثور نصره على أعدائه، والهزيمة التي يلحقها بالكلاب هي الهزيمة التي يلحقها بالأعداء، فنرى الكلاب وهي معدودة قد أصبح لها فلّ مشتت، ونرى الشاعر يستبطن فعل الهزيمة في وجوهها، فتتراءى وقد شملها الجراح والنصب، والمقابل لهذه الصورة صورة الثور الوحشي الذي يبدو كالسيف يتلألأ ويشرق، وينبئ بالفعل الحاسم، لكن هذين التلألؤ والبياض مرهونان بالإجهاد الذي يتراءى في قوله:

وَأَضَحـى لاصِقًـا بالصُّلْـبِ منـه ثَـمَـائِـلُـهُ كَـمَـا قَفَـلَ المَنِيـح

حيث حمل هذا البيت الكناية عن الإجهاد حين جعل ما تبقى في معدته من طعام وشراب ملتصقًا بصلبه كما قال أسماء بن خارجة في وصف الذئب[1]:

فَطَـوى ثَمِيـلَتَـه فأَلْـحَـقَـهـا بالصُّلْـبِ بَعْـدَ لَدُونَـة الصُّلْـب

وحين نقف عند الغمرات التي يدفعها الثور، ننتقل إلى مقابل القسمات التي شمله الكدوح، فنتأمل حينئذ نشوة التشفي بانتصار الثور وخلاصه مما ينتقصه، ويشلّ حركته القوية الفاعلة.

وبينما كان الثور في المرة الأولى يزل الضباب عن جسمه ليصبح كوقف العاج، نجده في المرة الثانية هو الذي يقوم بالفعل، فينفض الغمرات عنه ليقف كالعاج ملوحًا بطرّته، لأنه هنا هو الذي يقوم بالفعل لكي تتحقق له النجاة، فيعلن زهوه بذلك (ولنتأمل في ذلك التناغم المطرب بين حركة شعر الناصية، ومعنى الخلاص من غم أو غرق أو ضيق فهو رمز موفق غاية التوفيق)[2].

ونجد أن هناك فرقًا بين رموز الإشراق والتلألؤ في حالتي ظفر الثور، ففي الحالة

---

(1) الأصمعي: **الأصمعيات**: 50 (11: 20).
(2) د. عادل الفريجات: **إضاءات في النقد الأدبي**: 43.

الأولى لم تكن هناك إشارة إلى السيف وفي الحالة الثانية جاء السيف رمزًا من رموز التلألؤ، ولعل ذلك يعود إلى أن النجاة هناك نتيجة للصبر والاحتمال ولا دخل للفعل فيها، وجاءت النجاة هنا مقترنة بفعل الثور وحركته، ومن هنا اقترنت صورته بوسيلة من وسائل النصر في الفعل الإنساني، وهي السيف، حين ينجرد من غمده في يد من يلوح به ويهزه قبل دخول المعركة.

وفي قصيدة رقم (21) التي تنتهي عند صورة الثور الوحشي يلح على الإشراق، والأنفة، والاقتراب من مصدر الضياء (الشمس):

وَمَـرَّ يُبـارِي جَـانِبَـيْـه كَـأَنَّـه ... على البِيدِ والأَشْرافِ شُـعْلَةُ مُقْبِس
يَقُـومُ إذا أَوْفَـى علـى رَأْسِ هَضْبَـةٍ ... قِيـامَ الفَنِيقِ الجافِـر المُتَشَـمِّس[1]

فنرى توحد الثور بالنصر واختياله، فلم يعد حوله إلا ظله يباريه وأصبح حاويًا لساحات شاسعة من المكان يقوم فيها كأنه الشعلة التي تهدي الحائرين، كذلك نلحظ استعلاءه بهذا النصر فقد أصبح في هذا المكان العالي كالفحل الكريم الذي عزف عن الضراب، وأنس بضياء الشمس، التي يجد أن ما حققه من فعل – فكان كشعلة المقبس – يقربه إليها.

وينهي قصيدته رقم (25) بالتشفي بانتصار الثور في صورة يظهر فيها التأني في الوقوف عند ظفر الثور، حين يقول[2]:

يَخُـشُّ بِمِـدارهُ القُلُــوبَ كأَنَّمَــا ... بِـه ظَمَـأٌ مـن داخـل الجـوف يَنْقـعُ
بَأَسْــحَمَ لَأْمٍ زَانَــه فَــوقَ رأْسِــه ... كَمَــا نَفَــذَتْ هِنْدِيَــةٌ لَا تُصَــدَّعُ

فنرى الإلحاح على ظمأ الثور إلى دماء هذه الكلاب، وكأنه ظمأ الشاعر إلى النيل من أعدائه، ذلك الإلحاح الذي يجعل طعنة الثور كالطعنة بالسيوف الهندية، فينتقل فعل الإنسان إلى فعل الحيوان، فيجد الشاعر الحيوان، ويتشفى بفعله.

---

(1) **الديوان**: 104 (21: 20، 21). **يباري جانبيه**: قال أبو علي الفارسي في كتاب الشعر: أي ظل جانبيه عن يمين وشمال، قال الأحول: كلما رآه ظن أنه شيء (**كتاب الشعر**: 245/2). **الفنيق**: الفحل المكرم من الإبل. **الجافر**: الفحل الذي انقطع عن الضراب. **المتشمس**: النفور الذي لا يستقر لنشاطه وحدته وشغبه.

(2) **الديوان**: 122 (25: 17، 18). **أسحم**: أي قرن أسود. **لأم**: شديد.

وفي القصائد التي لا تنتهي بصورة الثور الوحشي، لا نرى الإلحاح على ظفر الثور وانتصاره، وإنما نجد الشاعر يقرن بين الفعلين فعل الثور وفعل الإنسان، فينتقل من معركة الثور إلى موقف الشاعر من أعدائه وخصومه، كما رأينا سابقًا في قصيدته رقم (16) التي تبدأ بقوله:

أَلَيْلَى عَلَى شَحْطِ المَزارِ تَذَكَّرُ   وَمِنْ دُونَ ليلى ذو بِحارٌ وَمَنْوَرُ

والتي وقفنا عندها في الباب الثاني[1].

وكما نراه في قصيدته رقم (12) التي تبدأ بقوله:

بَانَ الخَلِيطُ وَلَمْ يُوفُوا بِمَا عَهِدُوا   وَزَوَّدُوك اشتِياقًا أَيَّةً عَمَدُوا

والتي ينتقل فيها من مغادرة ثور الوحش لكلاب الصيد، حين وصفه بأنه (مجرب الطعن فتال لها جسد) إلى الناقة التي يفضلها عليها، وكأنه يجد في بلوغها إلى ممدوحيه بني بدر تتمة لانتصار الثور حين يصل إلى هؤلاء فيصفهم بالشمم والتفوق على الآخرين وبالضياء والإشراق[2]:

فَمَارَسَتْه قليلًا ثُمَّ غادَرَها   مُجَرَّبُ الطَّعْنِ فَتَّالٌ لَها جَسَدُ

أذاك أم تلك لا بل تِلك تَفْضُلُه   غِبَّ الوجِيفَ إذا ما أرْقَلَتْ تَخِدُ

لمَّا تخالَجَتِ الأَهْوَاءُ قُلتُ لَها   حَقٌّ عليك دَؤوبُ الليل والسَّهَدُ

حتَّى تَزُورِي بَني بَدْرٍ فَإنَّهُمُ   شُمُّ العرانِين لا سُودٌ ولا جُعُدُ

وفي القصيدة رقم (41) التي بدأت بقوله:

أَحَقٌّ ما رأَيْتُ أمِ احتِلامُ   أمِ الأَهْوالُ إذ صَحْبِي نِيام

يذكر بشر ثور الوحش، ومقاومته للبرد والمطر، ويجسد خروجه ناجيًا من تلك الليلة قائلًا[3]:

---

(1) انظر ص (146 ـ 150) من هذه الدراسة.

(2) **الديوان**: 57، 58 (12: 14 ـ 21). **فتّال**: كثير الفتل والدوران، وربما كان بمعنى المخادع من قولهم: ما زال فلان يفتل من فلان في الذروة والغارب. **الجسد**: الدم: اليابس.

(3) **الديوان**: 205 (41: 13: 14). **صريمته**: أي الرملة التي كان فيها، والصريمة من الرمل: القطعة الضخمة تنصرم عن سائر الرمال. **النظام**: الخيط الذي ينتظم الجواهر.

فبـات يقـول: أصبِـحْ لَيْـلُ حَتَّـى تَجَلّـى عـــن صَـرِيمَتِه الظَّـلام
وأصبــح ناصــلًا منهــا ضُحَيًّــا نُصُــول العِقْـدِ أَسْـلَمَه النِّظَــام

ثم يقول بعد ذلك مباشرة[1]:

أَلَـمْ تـر أَنّ طَـولَ الدَّهْـرِ يُسْـلِي ويُنْسِـــي مثلمـــا نُسِـيت جُـذَامُ
وكانُــوا قَوْمَنَــا فَبَغُــوا عَلَيْنَــا فَسُــقْنَاهُمْ إلــى البلـد الشـآمي

ولربما كان عدم إقامة معركة للثور منسجمًا مع سياق القصيدة، التي يجد الشاعر فيها نفسه أمام قومه الذين لا يود أن يتشفى عليهم ويريد أن يذكرهم بحبال الود الجامعة بينهم، وكأن نجاة الثور من هذه الليلة هي النجاة لقومه من هذه الخصومة التي لم يكن منها بد، والتي كان ذكر الشاعر لها مجللًا بالحسرة والندم، وحينما فخر الشاعر كان فخره عامًّا لا يقترن بفعل معين ضدهم.

ولقد فسر الدكتور وهب رومية هذا الإجمال من وجه آخر، حين جعل القصة مرآة لحال الشاعر النفسية فقال: (لقد شكا الثور قليلًا ثم خرج من شكواه، فلم تعترضه كلاب، ولم يخش نبأة الأنيس، شأنه في ذلك شأن بشر الذي شكا من بغي قومه، ثم خرج إلى الفخر عليهم، وغلا في ذكر بأس بني أسد)[2].

لـكن الوجه الذي قـدمناه يبدو أوثق صلة بسياق النص، حين ننظر إلى الروح التي تستقطب النص، وتجعل القصيدة من بدايتها إلى نهايتها عزاء وسلوانًا عن هذه القطيعة.

2) صورة الناقة:

لو تأملنا صورة الناقة لرأيناها كذلك تتأثر بسياق النص، وتتلون بأجوائه، فحينًا تراها قاتمة مربدة، وحينًا نجدها قوية نشيطة، وحينًا تجد الشاعر يتابع أعضاءها ونشاطها ومقاومتها لما يعترضها من حرّ ونصب وقرّ وسكون، وحينًا لا يذكر من ذلك إلا النزر اليسير ثم ينتقل منها إلى حيوان الوحش أو أفعاله وأفعال قومه.

---

(1) **الديوان**: 205 (41، 16) وفي البيت الثاني إقواء.
(2) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**: 22.

فمن صور الناقة المربدة قول بشر[1]:

فَكَلَّفْتُ ما عندي وإنْ كُنْتَ عامِدًا ... مــن الوَجْدِ كالثَّكْلانِ بَلْ أَنا أَوْجَع
أَمُونًـا كَـدُكانِ العبــاديِّ فَوْقَهـا ... سَــنَامٌ كجُثْمَــانِ البَلِيَــةِ أَتْلَـعُ
تَراهـا إذَا مـا الآلُ خَـبَّ كَأَنَّهــا ... فَرِيـدٌ بـذي بَـرْكانَ طَـاوٍ مُلَمَّـع
لَـهُ كُلَّ يَـوْمٍ نَبْــأَةٌ مِــنْ مُكَلِّـبٍ ... تُرِيـهِ حَيـاضَ المَـوتِ ثُمَّـتَ تُقْلِـع

التي قال فيها الدكتور وهب رومية في سياق تحليله للقصيدة (فإذا وصلنا إلى ناقة الشاعر داخلتنا رهبة عميقة، وعلانا خشوع مخيف) ثم يورد البيتين الأول والثاني ليقول: (أرأيت كيف صوّر الشاعر ناقته؟! أرايت هذه الجنازة المحمولة على ظهرها؟!)[2] وسنعود إلى النص لنبين المسار الذي انتظم النص، وقاد إلى هذه الصورة.

إننا منذ البدء نقف على محبوبة الشاعر نائية في مكان قصي سخيف، يتبدى الخوف من اسمه (غول) ودون هذا المكان الذي شعف به الشاعر واديان منبسطان هما بطن فلج، ولعلع، ونمضي مع الصورة فيزداد الشوق ليصل إلى الشعف والوجع، حين تتراءى أمامنا (رملة) وقد اكتمل استحضارها من (رميلة) إلى التكبير (رملة)، ومع قوة الاستحضار لا تزال في قياس المسافة بين هذا المكان المخيف، وبين الشوق الذي يتضخم لرملة التي لا تزال تلح عليه فيتابعها متابعة الفزع، مما يجعله عرضة لاختلاج عينه وللوهم، الذي يجعله يعلن رجاءه البعيد المنال في قوله[3]:

أَصَـوتَ مُنـادٍ مِـنْ رُمَيْلَـةَ تَسْــمَعُ ... بِغَـوْلٍ وَدُونـي بَطْـنُ فَلْـجٍ، فَلَعْلَـع
أَمِ استَحْقَبَ الشَّوْقَ الفؤادُ فَإِنَّني ... وَجَـدِّكَ مَشْـعوفٌ بِرَمْلَـةَ مُوجَـع
يَظَـلُّ إذا حَلَّـتْ بِأَكْنـافِ بِيشَــةٍ ... يَهيـمُ بِهـا بَعْـدَ الكَـرَى ويُفَـزَّع
إذا اخْتَلَجَـتْ عَيْنـي أَقُـولُ لَعَلَّهــا ... فَتـاةُ بَني عَمْـرٍو بِهـا العَيْـنُ تَلْمَـعُ

---

(1) **الديوان:** 119، 120 (25: 9 ـ 12). **البلية:** الناقة التي كانت تعقل في الجاهلية عند قبر صاحبها لا تعلف ولا تسقى حتى تموت. **أتلع:** طويل مرتفع.
(2) د. وهب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية:** 218.
(3) **الديوان:** 118 (25: 1 ـ 4).

إنه الشوق الذي تتدانى دونه قوى الشاعر، سمعه، فؤاد، لبه، بصره، ثم ينتقل منه إلى مسيرة حياته التي يرى أن الموت يجللها في ملذاتها حين يقول[1]:

وَعِشْتُ وَقَدْ أَفْنَى طَرِيفِي وتَالِدِي ... قَتِيلَ ثَلاثٍ بَيْنَهنَّ أُصَرَّعُ
فإنَّ سِقَاطَ الخَمْرِ كانَتْ خَبَالَه ... قَدِيمًا فَلُومُوا شارِبَ الخَمْرِ أَوْ دَعُوا
وَحُبُّ القِدَاحِ لا يَزَالُ مُنَادِيًا ... إليها وإن كانت بِلَيْلٍ تَقْعَقَعُ
نِغَاءُ الحِسَانِ المُرْشِقَاتِ كأَنَّها ... جَآذِرُ مِنْ بَينِ الخُدُورِ تَطَلَّعُ

فالخمر خيال، والقداح مغامرة في المجهول، يفصح عنها بتقعقعها في جنح الليل، وعيون الحسان وحديثهن رشق بالسهام، ومن هذه الجهة نجد أن ملذات بشر الثلاث تختلف عن الملذات الثلاث التي يطلبها طرفة بن العبد، إذ إن طرفة لا يخشى الموت إلا لأنه يحرمه منها:

فلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى ... وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي
فَمِنهُنَّ سبق العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماءَ تُزْبِدِ
وَكَرِّي إذا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّبًا ... كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهْتَه المُتَوَرِّدِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْنَكَةٍ تَحْتَ الطراف المُعَمَّدِ[2]

على حين يرى بشر أن الموت يكتنفه من جهة ملذاته، فهو قتيلهن الذي يصرع بينهن، ولذلك فإنه حين ينتقل إلى ناقته، ينتقل إليها بالموت الذي يحمله والذي أصابه بالوجد، فأضحى أكثر وجعًا من الثكلان الذي نال الموت منه ما نال، فيحمل الموت أمامه وهو ينظر إلى ناقته، فيقيم لها الصفات المعوذة من الموت في الأمن وشدة الحفظ، ولكن مخايل الموت لا تلبث أن تتجمع أمام ناظريه، وتستقر على ظهر ناقته، فكلما أمعن في النظر إليها لم ير في سنامها

(1) **الديوان**: 119 (25: 5 ـ 8).

(2) **التبريزي**: أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب: **شرح القصائد العشر** 173، 174، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح ، ط 2 ، عام 1384هـ / 1964م. **عوّده**: من يحضره عند موته في مرضه وينوح عليه. **المضاف**: الذي قد أضاقته الهموم. **المحنب**: فرس أقنى الذراع. **سيد الغضا**: الذئب. **المتورد**: الذي يرد الماء.

إلا الموت، وإذا انتقل إلى ثور الوحش، لم يحدثنا عن صفاته طويلًا، ولم يحدثنا عن معاناته مع البرد والمطر، وإنما أقامه أمامنا بين حياض الموت، تلك الحياض التي استمرت مجللة للصورة، ولم تسمح ببروز صورة التلألؤ والإشراق التي نراها لثور الوحش حين ينتصر، واكتفت بأن تختم المشهد بالتشفي من الكلاب، وبمنظر طعنة الثور، وهكذا نجد أن القصيدة تبدأ بالفزع والخوف الذي ما يلبث أن يجللها برهبة الموت لتنتهي به.

وفي القصيدة رقم (32) والتي تبدأ بقوله:

هَـلْ لـلـحَليمِ عَلَى ما فاتَ من أَسَفٍ ... أَمْ هَلْ لِعَيْشٍ مَضَى فِي الدَّهْرِ مِنْ خَلَفِ

تسير صورة الناقة على النحو التالي(1):

فَسَـل هَمَّـكَ عَـنْ سَـلْمَى بَنَاجِيَـةٍ ... خَطَّـارَةٍ تغتلي في السَّبْسَـبِ القُذُف

وَجْنَـاءَ مُجْفَـرَةِ الجَنْبَيْـنِ عاسِـفَةٍ ... بِـكُلِّ خَـرْقٍ مَخُـوفٍ غَيرِ مُعْتَسَـفِ

حيث نلاحظ أن صورة الناقة تتسم هنا بالمغامرة، فهي العاسفة التي تسير على غير هداية، وهي التي تسير في طريق غير مألوف، كذلك نجد في صفاتها النشوة والنشاط فهي الخاطرة بذنبها، وهي التي ينفجر الفعل من داخلها فتغتلي به في فضاء الصحراء المتسع، وكأن الفعل المنبعث من داخلها هو الذي يباعد ما بين جنبيها (مجفرة الجنبين)، كذلك نلاحظ أن الشاعر لم يحرص على إبراز ما يعترض الناقة، لأنه – على ما يبدو – مشغول بروح المغامرة فيها عما تلقاه، ولقد جاءت هذه الروح منسجمة مع سياق النص الذي جاء بتذكر الحليم المجرب لما مضى من سالف أيامه وشبابه، فيرى فيه اللهو والفتوة والمغامرة، مقابل ما هو فيه من عقل وتوازن وعزوف عن المغامرة، وركون إلى السلامة والدعة، فأخذ يندب ما كان عليه:

هَلْ للحَلِيمِ عَلَى ما فات من أَسَفٍ ... أَمْ هَلْ لِعَيْشٍ مَضَى فِي الدَّهْرِ من خَلَفِ

وأصبح لا يريد أن يعيش إلا في تلك الأجواء التي يجد فيها مطامح نفسه(2):

هذا وإن كُنْـتُ قَدْ عَرَّيْـتُ راحِـلَتِي ... مِنَ الصِّـبـا وَعَـدَلْتُ الـلَّهْوَ لـلخَلَفِ

---

(1) **الديوان**: 158 (32: 6، 7).

(2) **الديوان**: 158، 159 (32: 8، 9).

فَقَــدْ أَرَانِـــي بِبَانِقْيـاءَ مُتْكِئًـا ... يَسْعَى وَليدانِ بالحِيتَانِ والرُّغُـفِ

وهنا نجد أن صورة الناقة المتفتية المغامرة، ما لبثت أن حملت حياة صباه كلها، فكأن الشاعر حين ودع الصبا، قد أراح راحلته، وحطّ منها قتودها، وهذا يتفق مع رؤية زهير بن أبي سلمى حين قال[1]:

صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهْ ... وَعُـرِّي أَفْـراسُ الـصِّبَا وَرَواحِلُه

وفي القصيدة رقم (23) ذات المطلع:

عَفَــا رَسْــمٌ بِرَامَــةَ فالتِّـــلاع ... فَكُثْبَــانِ الحفيــرِ إلــى لقَــاعِ

جاءت صورة الناقة على النحو التالي[2]:

وَقَـدْ أُمْضِـي الهُمُـومَ إذا اعْتَرَتْنِـي ... بِحَــرْفٍ كالمُوَلَّعَــةِ الشَّـــنَاع

تَــرَى فــي رَجْـعِ مِرْفَقِهـا نُتُـوءًا ... إذَا مــا الآلُ خَـــفَّقَ لارتِـفـــاعِ

فاكتفت الصورة بالإشارة الخاطفة حيث أشارت إلى صورة البقرة الوحشية في لوعتها، وسرعتها. ومع ذلك ركّزت على صورة القوة في الناقة في صفة الحرف، وفي حركة يدها، وقد جاء ذلك انسجامًا مع حركة النص الذي اتسم بالإيقاع السريع في صوره المتتابعة، حيث نقف في النص على رسوم الديار وما بها من الغزلان والبقر، وما أصابها من مطر في إشارات خاطفة لم نستطع أن نتأمل منها مليًّا إلا صورة وجده بـ (سلمى) التي أخذ يكررها، ثم انتقل إلى بطولات قومه المتعددة في صور تركز على جانب الفعل الذي حققوه، وكأن بشرًا حين اقتنص من الناقة صفة الحرف، وما لاحظه في مرفقها، أراد أن يقرنه بقوة الأبطال من قومه:

بُــكُلِّ مُجَـرَّبٍ كالليــث يَسْـمُو ... إلــى أقرانِــه عَبْــلَ الــذِّراع[3]

ونظن كذلك أن الشاعر حين وجد في فعل قومه هذه البطولات التي عددها، أغناه ذلك عن الإطالة في صورة الناقة، وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى ديوان بشر لنجد

(1) الأعلم الشنتمري: **شعر زهير بن أبي سلمى**: 45.
(2) **الديوان**: 110 (23: 9، 10).
(3) **الديوان**: 110 (23: 12).

أنه أطال الوقوف عند الناقة وفعلها وتتبع أعضائها في قصيدتين: الأولى ذات المطلع[1]:

كَفَى بالنأي من أسماءَ كافي وليس لِحُبِها إذا طال شافي

والثانية ذات المطلع[2]:

تناهيتَ عن ذكرِ الصبابة فاحكمِ وما طربي ذِكْرًا لرِسَمٍ بِسَمْسَمِ

ولعلّ ذلك يعود إلى أنه لم ينتقل من صورة الناقة في كل القصيدتين إلى بطولاته وبطولات قومه، وإنما انتقل في الأولى إلى أوس، وقصر بقية القصيدة على مدحه، وفي الثانية إلى مديح ابن قران، وقصر بقية القصيدة على مديحه أيضًا، ولذا فإنه وجد في التأني عند ناقته ومغالبتها للصحراء عوضًا عن مفاخرته بفعله وقومه، فأطال في ذلك، ليكون للذات نصيب أمام الممدوح.

(3) صورة مقدمة القصيدة:

ومما يتضح فيه تأثير السياق صورة مقدمة القصيدة، فلو نظرنا إلى القصيدة رقم (18) لوجدنا أن الصورة تختم بصورة العفاء التام الذي لا يبقي إلا آثار الرياح التي عفت الديار[3]:

عَفَتْ أَطْلالُ مَيَّةَ بالجَفِيرِ فَهُضْبُ الواديين فَبُرقِ إير
تلاعبت الرياحُ الهوجُ منها بذي حُرُضٍ معالمَ للبصير
وجرّ الرامِسَات بها ذُيولًا كأن شمالُها بعد الدَّبور
رمادٌ بين أَظْآرٍ ثَلاثٍ كما وُشِمَ الرواهشُ بالنَّؤُور

ونظن أن ذلك ينسجم مع فعل الرماح والسيوف التي بقيت شاهدًا على الحسم وعلى القطيعة التي حملت بين الحيين المتحاربين:

فَقَدْ تَرَكَ الأَسِنَةُ كل وُدِّ سحاباتٍ ذهبن مع الدَّبور
لما قَطَّعْنَ من قُربَى قَريبٍ وما أَتْلَفْنَ من يَسَرٍ يَسُورِ

(1) **الديوان**: 142.
(2) **الديوان**: 192.
(3) **الديوان**: 94، 95 (1 ـ 4). يريد **بالأظآر** هاهنا: الأثافي. **الرواهش**: عصب وعروق في الذراع. **النؤور**: دخان الشحم يعالج به الوشم. ويحشى به حتى يخضر.

فقد أضحى الفعل والأثر هنا للأسنة كما هو هناك لرياح الشمال والدبور، ولذلك نجد أن الدبور التي رأينا فعلها في العفاء، قد حضرت هنا حاملة ما استقر لها في الذهن في مقدمة القصيدة، لتعفي على الود الذي استحال إلى سحابات ذاهبة معها.

وفي قصيدته الفائية في مديح أوس التي يقول في مقدمتها[1]:

كَفَى بالنأْيِ مَن أَسماءَ كافِي وَلَيْسَ لِحُبِّها إذ طال شافِي
بَلَى إنَّ العَزَاءَ لَهُ دَوَاءُ وَطُولُ الشَّوقِ يُنْسِيكَ القَوافي
فَيا لَكِ حاجةً ومَطَالَ شَوْقٍ وقَطْعَ قَرِينَةٍ بَعْدَ ائْتِلاف
كَأَنَّ الأتْحَمِيَّةَ قَامَ فيها لِحُسْنِ دَلالها رشَأٌ مُوَافي
مَنَ البِيضِ الخُدودِ بذي سُدَيْرٍ يَنُشْنَ الغُصْنَ مِنْ ضَالٍ قِضَافِ
أَوِ الأُدْمِ المُوَشَّحَةِ العَوَاطِي بِأَيْديهِنَّ مِنْ سَلَمِ النِّعَافِ
كَأَنَّ مُدامَةً مِن أَذْرِعَاتٍ كُمَيْتًا لَوْنُها لَوْنُ الرُّعَاف
عَلى أَنْيَابِها بِغَرِيضِ مُزْنٍ أَحَالَتْهُ السَّحَابَةُ في الرِّصَاف

نجد أن المقدمة وإن كانت تندب ودًّا قد انصرم، وقرينة قد انقطعت، فإنها نضرة بالتفاؤل والإقبال على الحياة، في ثياب الأتحمية، وفي الرشأ وفي الأدم التي تنوش الضال، وفي ماء الثغر الذي يصبح مزنًا ممطرًا.

ونرى الشاعر أيضًا في حالة نشوة بهذه الذكريات التي يختار لها ألوانًا متعددة من التشبيهات، فهي من البيض الخدود، أو من الأدم الموشحة العواطي، وقبل أن يذكر ريقها حضر إلى ذهنه ما يجده فيه من ابتهاج فشبهه بالمدامة، التي غدت مياهًا ممطرة لينة، وإذا كنا نجد أن من الندرة وصف الماء باللين، إلا أن شدة تعلق بشر بهذه الذكريات المفرحة، جعلته ينقل لنا هذه الصورة للماء.

(1) **الديوان**: 142، 144 (29: 1 ـ 8) . **الأتحمية**: ثياب من ثياب اليمن. **الضال**: شجر صغير دقيق العيدان. **قضاف**: جمع قضيف وهو الدقيق الرقيق. **الموشحة**: التي لها طرتان من جانبيها تخالفان لونها كالوشاح. **العواطي**: الظباء التي تتطاول وترفع أيديها وتضعها على الغصن. **النعّاف**: جمع نعف وهو السفح ينحدر من حزونة الجبل ويرتفع عند منحدر الوادي. **الرّعاف**: الدم الذي يسبق من الأنف. **الرصاف**: جمع الرصف وهو الماء الذي ينحدر من الجبال على الصخر فيصفو.

ولقد جاء ذلك انسجامًا مع سياق النص الذي جاء في مديح أوس بن حارثة والاعتذار إليه، بعد أن منّ عليه بالحياة.

ومن تأثير السياق على الصورة في المقدمة ما نجده من اختلاف بين هاتين الصورتين اللتين ـ سبق الوقوف عندهما ـ الأولى قوله[1]:

وما مُغْزِلٌ أَدْمَاءُ أَصبَحَ خِشْفُها بِأَسْفَلِ وادٍ سَيلُه مُتَصَوِّبُ
خَذُولٌ من البِيضِ الخدودِ دَنَا لها أَرَاكٌ بِرَوضاتِ الخُزامَى وَحُلَّبُ
بِأَحْسَنَ مِنْها إذ تَراءَتْ وذو الهَوَى حَزِينٌ ولكنَّ الخليطَ تَجَنَّبُوا

والثانية قوله:

لَيالِيَ تَسْتَبِيكَ بِذي غُرُوبٍ يَرِفُّ كَأَنَّهُ وَهْنًا مُدَامُ
وَأَبْلَجَ مُشْرِقِ الخَدَّينِ فَخْمٍ يُسَنُّ عَلى مَرَاغِمِهِ القَسَامُ
تَعَرُّضَ جَأْبَةِ المِدْرَى خَذُولٍ بِصَاحَةَ في أَسِرَّتِها السَّلامُ
وَصاحِبُها غَضيضُ الطَّرْفِ أَحْوَى يَضُوعُ فُؤادَها مِنْه بُغَامُ[2]

إذ يظهر الاختلاف بينهما فيما يلي:

1) لم يذكر في الأولى شباب الغزال وأشار إليه في الثانية حين وصفها بأنها جأبة المدرى.

2) فصّل في الأولى في خصوبة الوادي حين ذكر السيل وأنواع النبات من الخزامى والحلب وأوجز في الثانية.

عبّر عن وليد الغزال هناك بـ (خشفها) وذكرها بصفة الأمومة (مغزل) وعبّر عن ذلك هنا بقوله (صاحبها).

فما هو سر هذا الاختلاف؟

يظهر من المقابلة بين سياق النصين أن الصورة الأولى جاءت في سياق التنفير من

---

(1) **الديوان**: 8 (2: 3 ـ 5).

(2) **الديوان**: 202 (41: 5 ـ 8) بذي **غروب**: أي الثغر. **مراغمه**: الأنف وما حوله. **القسام**: الجمال والحسن. **السّلام**: بفتح السين: جمع سلامة وهو نبت. وبكسرها جمع سلمة وهو شجر. **بغام**: البغام صوت الظباء.

الحرب، ونظرة العاقل المجرب الذي يدرك العاقبة، ولهذا جاء الحلف يشع وقارًا على هذا الشعور الذي يشعر به نحو بني سعد[1]:

نَزَعْتُ بأسباب الأُمورِ وقد بَدَا ... لذي اللُّبِ منها أيُّ أَمْرَيْهِ أَصْوَبُ

فَأَبْلِغْ بني سَعْدٍ ولن يتقبلوا ... رَسُولِي ولكنّ الحزازةَ تُنْصِبُ

حَلَفْتُ بِرَبِّ الداميات نحورُها ... وما ضَمَّ أَجْوازُ الجِوَاءِ ومِذْنَبُ

وبالأُدْمِ يَنْظُرْنَ الحِلَال كَأَنَّها ... بِأَكْوَارِهَا وَسْطَ الأراكة رَبْرَب

لَئِنْ شُبَّتِ الحربُ العَوانُ التي أرى ... وقد طالَ إيعادٌ بها وتَرَهُّب

لتَحتَمِلن منكم بليلٍ ظعينةٌ ... إلى غيرِ موثوقٍ من العزِّ تَهْرُبُ

ولهذا كان النظر إلى العلاقة بينه وبين المحبوبة في هذا المحور الذي تستقر فيه الحياة، ويلتئم الشمل، فكأنه في تصوير ما بينهما بصورة العلاقة بين الأم (الغزال) وخشفها، ينشد بناء الحياة واستقرارها، ولذلك جاء الإلحاح على السيل وخصوبة الوادي.

أما الصورة الثانية فجاءت في سياق نص يذكر بني سعد أيضًا، ولكنه السياق الذي تجلّى فيه اليأس القاطع من قبولهم الرشاد والسلم[2]:

ألا أَبْلِغْ بَني سَعْدٍ رسولًا ... وَمَوْلاهُمْ فَقَدْ حُلِبتْ صُرَام

نَسُومَكُمُ الرَّشَادُ ونحنُ قومٌ ... لتاركِ وِدِّنا في الحرب ذَامُ

فلذلك جاءت صورة العلاقة بينه وبين المرأة في صورة مغامرات، وتذكر من الشيخ لأيام الشباب، فجاءت الظبية هنا شابة، وذلك ما لم يلح عليه في الصورة السابقة، وجاء خشفها معبّرًا عنه بـ (صاحبها) وكأنه ينظر إلى علاقتها من الشعور الذي ينظر إليه في مغامراته مع المرأة، فلذلك ينظر إلى الظبية وإلى وليدها في صورة علاقة بين أنثى وصاحبها، ومن هنا جاء التركيز على صورة الصاحب في جماله وغضّ طرفه.

---

(1) **الديوان**: 8، 9 (2: 6 ـ 11).

(2) **الديوان**: 207 (41: 21، 22). **الصرام**: آخر اللبن إذا احتاج إليه الرجل وجهد حلبه ضرورة. وحلبت صرام: مثل للعرب يضرب عند بلوغ الشر آخره.

(3)

الحركة في الصورة

تعتمد الصورة الشعرية عند بشر اعتمادًا كبيرًا على الحركة، حتى في المواقف التي تجسد فيها الصورة سكون الحركة، فإن الحركة تسري في أعماق المتلقي الذي يتأمل مؤدى السكون، كالذي نلحظه في قوله[1]:

فَإنَّـكِ لَـوْ رَأيْـتِ غَـداةَ بِنتُـم ... خَشـوعِي للتَّفَـرُّق واعترافـي
إذًا لَرَثَيْـتِ لِـي وَعَلِمْـتِ أَنِّـي ... بِـوُدِّي غَيْـرُ مُطَّـرَفِ التَّصَافِـي

وقوله[2]:

كَفَـى بِالنَـأْيِ مِـنْ أَسْـمَاءَ كَافِـي ... وَلـيـس لِـحُبِّها إذ طَـالَ شـافي

وقوله[3]:

ثَـوَى فِـي مُلْحَـدٍ لا بُـدَّ مِنْـهُ ... كَفَـى بِالمَـوْتِ نَأْيًـا واغتِرابَـا
رَهِينَ بِلـىً وَكُـلُّ فَتىً سَـيَبْلَـى ... فَـأَذْري الـدَّمْـعَ وانْتَحِبِـي انْتِحَابا

حيث نلاحظ في هذه الأبيات أن أكثر ما تحمله من الصورة هو الخبر الذي وقع، وأنها لم تتحرك به، وأبقت حركته داخل وجدان متلقيه، الذي يعول على تحركه حين يعلن الخشوع للتفرق واعترافه، ذلك الأمر الذي يقوم ضدًّا لما كان منه من عزة وأنفة واعتزاز بالذات لم يكن ليضعف إلا في هذه المواقف الداعية للرثاء.

---

(1) **الديوان**: 144 (29: 9، 10).
(2) **الديوان**: 42 (29: 1).
(3) **الديوان**: 27 (5: 7، 8).

وفي الصورة الثانية نجد الصورة تعلن أن ما حلّ به من نأي أسماء يكفي، وأن السقم ملازم له بسببها.

أما الصورة الأخيرة فجاءت تعلن الموت له، ولكل حي، وتترك الحركة لما يثار في ذهن المتلقي حين يذكر الموت وفقد العزيز.

أما الجانب الأكبر من شعر بشر فقد اعتمد فيه على الصورة المتحركة، التي تتحرك بالأشياء حركة تلو حركة، فلو تأملنا قوله[1]:

صَبَحْنَاه لَنْلِبسَه بِزَحْفٍ شديد الرُّكنِ لَيسَ لَه كِفَاءُ
بِشِيبٍ لا تَخِيمُ عَنِ المُنادي وَمُرْدٍ لا يُروِّعُها اللِّقاء
عَلَى شُعْثٍ تَخُبُّ على وَجَاها كما خَبَّت مُجَوَّعَةٌ ضِرَاء

لوجدنا أن صورة الجيش من الشيب والمرد يموج بالحركة المتمثلة في الزحف، الظاهرة في حركة الحياة داخل الجيش من المرد إلى الشيب، ثم الحركة داخل النفوس التي لا يمكن أن يحول دون ما تريد روع أو خوف، ثم تعاضد الحركة بين الإنسان والحيوان، حين تجد الأبطال على الشعث، وكأن الجميع أمام معاناة واحدة نراها في الفارس كما نراها في الفرس، ثم ينتقل بعد أن داخلنا هذا الشعور إلى الحركة داخل الفرس، فنجدها حركة السرعة، التي تتغلب على كل ما يتخونها، ونجدها تستند إلى حركة أخرى، وهي حركة الكلاب المجوعة، وهكذا تنداح لنا الصورة عن دوائر متحركة تفضي كل منها إلى الأخرى.

ونجد تلك الحركة في الصورة حين يجسد صورة نهاية خصومه، حيث نلاحظ الحركة تنتقل من أفعال إنهائهم إلى فعل آخر على نحو ما نرى في الصورة التالية في قوله[2]:

فَلَمَّا أَيْقَنُوا بالمَوتِ ولَّوْا شِلالًا مُرْمِلينَ بِكُلِّ قَاعِ
فَكَمْ غَادَرْنَ مَنْ كابٍ صَرِيعٍ تُطِيفُ بِشِلْوِه عُرْجُ الضِّباع

---

(1) **الديوان**: 5، 6 (1: 23 ـ 25).**تخيم**: تنكص عن القتال. **شعث**: أي خيل مغبرة. **وجاها**: الوجي: أن يشتكي الفرس بطن حافره ويجد فيه وجعًا. **مجوعة**: يريد كلابًا مجوعة. **ضراء**: جمع ضرو وهو الكلب الضاري الذي اعتاد الصيد وضرى به.

(2) **الديوان**: 111، 112 (23: 16 ـ 19).

وَكَـمْ مِـنْ مُرْضِـعٍ قَـدْ غَادَرُوهـا لَـهيــفَ القلــب كاشــفةَ القنــاع
وَمِــنْ أُخْــرَى مُثابِــرةٍ تُنَــادي أَلَا خـلَـيْـتُـمُـونـا لـلـضَّـيَـاعِ

حيث نرى صورة المنهزمين أشتاتًا متفرقين يرملون في سيرهم، قد امتلأت بهم القيعان، وقد غادروا من كبا فصرع وتركوه تطيف بشلوه عرج الضباع، ولو دققنا في هذه الصورة لرأينا براعة حس الشاعر في الانتقال عبر حركة الصورة من حال إلى حال، حيث انتقلنا من الصريع الذي صرعته الخيل الآن، إلى حاله وقد أصبح شلوًا يستدعي السباع، حتى تلك التي لا تقدر على الحركة الكاملة، جاءت تطيف به لأن ليس هناك من يخيفها من قومه. وتزداد براعة الشاعر حين نقف على حركة الهزيمة حين توقف حركة الحياة في المرضع التي يتركونها لا حركة لها إلا الحركة النفسية التي تثيرها، وتجعل السامع تحت وقع هذه الصورة المؤثرة حين يتأمل لهفة قلب المرضع، وحين ينكشف هول المصيبة في انكشاف رأس المرأة حين ينحسر عنها قناعها، ثم تجد كل هذه الحركات تنداح لتنتهي في حركة كبرى هي حركة الضياع التي تقضي على كل أمل وكل مثابرة بفعل هذه الهزيمة النكراء.

ومما يلفت النظر في حركة الصورة عند بشر تحريك الأمور المعنوية، كما نلاحظ في نقله لمنة أوس بن سعدى عليه في مثل قوله[1]:

تَدارَكَنـي أَوْسُ بْـنُ سُـعْدَى بِنِعْمَـةٍ وَعَـرَّدَ مَـنْ تُحْنَـى عَليـه الأَصابِـع
تَدَارَكنـي مِنْـهُ خِلِيـجٌ فَرَدَّنِـي لَـهُ حَـدَبٌ تَسْـتَنُّ فيـه الضَّفَـادع
تَدارَكني مَـنْ كُرْبَـةِ الموتِ بَعدَمـا بَـدَتْ نِهـلاتٌ فَـوقَـهن الوَدَائِعُ

وحين يجسد ما أذهبت الحرب من الوُّدِ الذي كان بينه وبين خصومهم في حركة، فيجعله أمرًا متطايرًا مع الريح في قوله[2]:

فَقَـدْ تَـرَكَ الْأَسِـنَّةُ كُـلَّ وُدٍّ سَـحَاباتٍ ذَهَبْـنَ مـع الدَّبُـور

---

(1) **الديوان**: 114، 115 (24: 6 ـ 7).
(2) **الديوان**: 95 (18: 7).

وحين يتحدث بشر عن عطايا ممدوحيه فإننا نرى صورة هذه العطايا في صورة متحركة على نحو ما نرى في قوله[1]:

الحافِظُ الحِيَ الجَميعَ إذا شَتَـوْا والـوَاهِبُ القَيْنَاتِ شَـبْهَ الربـرب
والمانِـحُ المئـةَ الهِجَـانَ بِأَسْرِهـا تُزْجـى مَـطَافِلُها كَجَنَّـة يَثْـرِب

وقوله[2]:

الوَاهِبُ البِيضَ الكواعِبَ كالدُّمَـى حُـورًا بِـأَيْـديـهـا المَـزَاهِرُ تَعزِفُ

بل إنه حين يتحدث عن السمات الخيرة في ذات ممدوحه، يبرزها أثرًا نراه يتحرك في يديه على نحو ما نرى في قوله[3]:

وَكُنْـتَ إِذَا هَشَّـتْ يَـدَاكَ إِلـى العُـلَا صَنَعْـتَ فَلَمْ يَصْنَـعْ كَصُنْعِكَ صَانِع

وقوله[4]:

خَاضِـلُ الكَـفِّ مـا يَلِـطُّ إذا مـا انتابـه مُجْتـدوه باعْتِـلال

وقوله[5]:

مُتَحَلِّـبُ الـكَـفَّيْـنِ غَـيْرُ غُضُبَّـةٍ جَـزْلُ المَواهِـبِ مُخْلِفٌ مـا يُتْلِف

وحين يصور المروءة والرفعة التي اكتسبها أوس، يجسد ذلك في حركة تختزل تاريخ أوس، وتجعل تنشئته كأنها معدة لذلك، وكأن بشرًا يتابع تلك النشأة على النحو الذي نلحظه في وقوله[6]:

نَمَـى مـن طَيِّـىءٍ فـي إِرْثِ مَجْـدٍ إذا مـا عُـدَّ مـن عَـمرٍو ذُرَاهـا
وأَضْحَـى مِـنْ جَديلَـة فـي مَحَـلٍّ لَـهُ غَـايَاتُـهـا ولَـهُ لُـهَاهـا

---

(1) **الديوان**: 38، 39 (7: 20، 21) **الربرب**: القطيع من بقر الوحش أو الظباء. **الهجان من الإبل**: البيض الكرام العتاق. **المطافل**: جمع مطفل وهي الناقة معها ولدها.
(2) **الديوان**: 155 (31: 15).
(3) **الديوان**: 117 (24: 17).
(4) **الديوان**: 172 (36: 5). **الخاضل**: الندى الذي يترشش من نداه. **ما يلط باعتلال**: أي لا يعتذر عن العطاء لائذًا بالعلل.
(5) **الديوان**: 155 (31: 13).
(6) **الديوان**: 223 (46: 17 ـ 19). **اللُّها**: الأموال أو العطايا.

نَمَـوْه فـي فـروعِ المَجْـدِ حتَّـى ... تَــأَزَّرَ بـالـمَـكَـارِمِ وارْتَدَاهـا

وهكذا نجد أن الحركة ديدن الصورة في شعر بشر، تتراءى بكثرة في صورة الناقة، وصورة الخيل، وصور التحام الأبطال في المعركة، وصورة المرأة وأطلالها.

وقد ظلت الحركة أمرًا بارزًا في صور بشر، حتى في قصيدته الأخيرة، التي يحكي فيها قصة موته وبطولاته، حيث نجد القصيدة منذ بدئها تقف بنا على حركة ابنته[1]:

أَسَـائِلَـةٌ عُـمَـيْرَةُ عَـنْ أبـيـهـا ... خِـلالَ الـجَيْشِ تَعْتَـرِفُ الرِّكابا

فنراها تجول بنظرها المدقق بين فرسان الخيل، تحدق في هذا، ثم تعيد النظر عنه إلى الآخر، لعلها تلتقي بأبيها. ثم يأتيها الجواب بالحركة أيضًا:

فـإنَّ أبـاك قـدَ لاقَـى غُلامًـا ... مـن الأَبْنـاءِ يلتهـبُ التهابـا

وأنَّ الوائِلـيَّ أصـابَ قـلـبـي ... بِسَـهْمٍ لَـمْ يَكُـنْ يُكْسَـى لُغَابـا[2]

فتلاحظ أن الحركة كانت العوض عن الإجابة بالنهاية أو الموت، فجعلت الصورة الحركة منه أولًا حين لاقى الغلام، ثم من الغلام الذي لم نر من صفاته إلا الحركة القوية التي تتلظى بنار الشوق إلى الفعل، ليعقبها الفعل بعد ذلك بحركة السهم، الذي نعود إلى الحركة في تاريخه الزمني، فنجده لم يكن يكسى بالريش الرديء الذي لا يصيب المرمى.

---

(1) **الديوان**: 24 (5: 1).

(2) **الديوان**: 25 (5: 2، 3). **اللغاب**: الريش الرديء يُكسى به السهم فلا يعتدل ولا يلتئم، فإذا رمي به لم يذهب بعيدًا ولم يصب.

(4)
اللون في الصورة

يعتد بشر في صوره الشعرية باللوان اعتدادًا واضحًا حين يصور الأشياء والحيوانات والإنسان، وإذا كنا في مجال الفنون التشكيلية لا نستجيب للون الواحد منعزلًا، وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان[1]، فإننا في الشعر نجد أن دائرة العلاقات تتشابك فيما بين الألوان، وما بين الحركة والهيئة، التي تحدثها الصورة وتوقعها، ومن هنا تكون العناية باللون داخل الصورة بحثًا عن العالم الشعري الذي يتكون بمكونات الصورة المختلفة من عالم الحس وعالم الوجدان.

وفي شعر بشر – الذي نحن بصدده – نجد الألوان تقدم لنا عالمها في الصورة بألوانها المتمايزة، أبيض – أخضر – أصفر – أو ألوانها الممزوجة: كميت – أشهب – أدماء.. إلخ. وحين نتأمل علاقات اللون مع خيوط الصورة الأخرى ينكشف لنا في بعض الأحيان السر الجمالي للون، فحين يقول بشر في صورة فرسه[2]:

مُهَارِشَةِ العِنَانِ كَأَنَّ فيه جرادةُ هَبْوَةٍ فيها اصْفِرَارُ

نرى اللون جزءًا من مكونات الصورة التي اعتمدت الحركة والتشبيه والتحديد المكاني، ليضفي ذلك اللون ظلالًا على الصورة لا تكتمل إلا بها، فمهارشة العنان لفرسها، ووجود الحركة القوية التي تضيق بها في العنان، جعلت الشاعر لا يجد صورتها إلا في جرادة الهبوة المصفرة، وذلك لظهور الحركة القوية لها حين تشتد الريح، فيعلو الغبار الذي أضيفت

---

(1) جيروم ستولنيتز: **النقد الفني: دراسة جمالية فلسفية**: 207، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، عام 1891م.

(2) **الديوان**: 74 (15: 46).

الجرادة إليه، ولاكتمال خلق الجرادة وقدرتها على الحركة حين تَصْفَّر، وكذلك ما نلحظه في لون الاصفرار من عدم الثبات الذي يلائم حركة الجرادة وحركة الفرس.

ونجد اللون يكسو الصورة ليجلو الشاعر به هيئة حسنة يشار به إلى وجودها نتيجة لفعل حميد، أو بطولة حققها الإنسان أو الحيوان الذي يصوره، فمن ذلك التلوين الذي نجده في صورة ثور الوحش حين يشبه بـ (وقف العاج) وما نجده في وصف ممدوحيه بالبياض الذي يقرنه أحيانًا بالضياء، فنجد الصورة ساطعة بالضياء على نحو ما نرى في قوله(1):

فَتــىً مِــنْ بَنــي لَأمٍ أَغَــرُّ كـأَنَّــه ... شِـهــابٌ بَدَا في ظُلْمَةِ الليْلِ سَاطِع

وأحيانًا نجد اللون يتخذ طابع السخرية، حين يجعل البياض لمذموميه بياضًا في الفضيحة لا بياضًا في المكرمة في مثل قوله:

رَضِـيـعــةُ صَـفْــحٍ بالجِبـاهِ مُلِمَّــةٌ ... لـهـــا بَلَـقٌ يَعْلُـو الـرُّؤوسَ مُشَـهَّر(2)

وكما يكون البياض لونًا دالًّا على النقاء والصفاء يكون السواد لونًا دالًّا على الكدور والامتلاء بما يثقل النفس حين يوصف به المذمومون أو حين ينفي عن الممدوحين وذلك في مثل قوله(3):

حتَّــى تــزوري بنــي بَــدْرٍ فَإنَّهُــمُ ... شُــمُّ العرانيــن لا سُــودٌ ولا جُعُــدُ

وإنا لنجد التلوين في مثل صفات الشرف والمروءة أو ضدها يجعل الذهن يتأمل هذه الصفات، وكأنه ينظر إلى ثباتها في هؤلاء، حين تصبح من الألوان الثابتة لهم عندما ينقل الشعر إلى هذه الصفات رموز الألوان فيجلل بها من يتحدث عنهم.

وفي بعض الأحيان نجد اللون لا يذكر بلونه المجرد فقط، بل يقرن بما يشبهه وذلك كما نرى في قوله(4):

رأى دُرَّةً بَـيْـضــاءَ يَحْفِـلُ لَونَهــا ... سَــخَامٌ كَغِرْبَــانِ البَريــرِ مُقَصَّــبُ

---

(1) **الديوان**: 116 (24: 12).

(2) **الديوان**: 89 (16: 29). **صفح**: اسم رجل من بني كلب جاور قومًا من بني عامر فقتلوه يقول: غدرتكم بزيد بن ضباء الأسدي أخت غدرتكم بصفح الكلبي. (**لسان العرب**: صفح). **البلق**: البياض في سواد.

(3) **الديوان**: 57 (12: 17).

(4) **الديوان**: 7 (2: 2). **البرير**: النضيج من ثمر الأراك، وغراب البرير: عنقوده الأسود، وجمعه غربان.

فقد ذكر السخام وهو اللون الأسود، ثم ذكر مشابهه وهو غربان البرير، وقبل ذلك رأيناه يذكر بياض المرأة بما يشبهه وهو الدرة، التي أمعن في بياضها، حين ذكر لونها (البياض).

ومن ناحية أخرى نجد في مثل هذه الصورة استغلال العلاقة بين الألوان، حيث ذكر البياض ثم ذكر أن السواد يأتي ليحفل هذا اللون، فيزيده بهاء وجمالًا.

وتظهر هذه العلاقة في مثل قول بشر[1]:

يَظَلُّ يُعارِضَ الرُّكْبَانَ يَهْفُو ... كَأَنَّ بَياضَ غُرَّتِهِ خِمارُ

حين ينظر الشاعر إلى بياض غُرَّة هذا الفرس بين الركبان، وتميزه في ذلك، حتى إنه ليظن أن هذا البياض خمار قد غطي به رأس الفرس.

ومثل ذلك في قوله[2]:

كنَّا إذا نَعَرُوا لِحَرْبٍ نَعْرةً ... نَشْفِي صُدَاعَهُمُ بِرَأْسٍ مِصْدَم
نَعْلُو القَوَانِسَ بالسُّيُوفِ ونَعتَزِي ... والخَيلُ مُشْعَلَةُ النُّحورِ من الدَّم
يَخْرُجْنَ من خَلَلِ الغبارِ عَوَابِسًا ... خَبَبَ السِّباعِ بِكُلِّ أَكْلَفَ ضَيْغَمِ

حيث نراه ينظر إلى الدم في نحورها وقد أشعلها، إما لأنه خالط لونه لون صدورها، وإما لأنها أصبحت متقدة به.

وفي مثل هذه الصورة نجد أن اللون لا يخبر عن حالة ثابتة، وإنما ينقل رؤية يراها الشاعر لحركة الخيل والإنسان في مواقف الفعل، فيسبغ عليها الألوان النابعة من فعلها، وذلك حين نتابع حركة الصورة، فنجد أن الخيل المشعلة النحور من الدم، تخرج بفعل غبار المعركة كالحة الوجوه مغبرة، حتى إن هذا الغبار ليلحق بالفرسان على ظهرها بسبب ما قدموا وما بذلوا من جهد فتجد الخيل متحركة بهؤلاء الغبر الذين أطلق عليهم الشاعر لون (الأكلف). ولقد بلغ من اهتمام العربي بألوان الموجودات التي يتعامل معها أن جاءت الألوان في شعر بشر وغيره من الشعراء دون ذكر موصوفاتها، وأكثر ما يظهر ذلك في الناقة والفرس، وثور الوحش، وحمار الوحش، والمرأة والخمر.

---

(1) **الديوان**: 77 (15: 53).

(2) **الديوان**: 180، 181 (38: 9 ـ 11) **الأكلف**: الذي يخالط بياضه سواد، يريد بهم الفرسان الذين علتهم غبرة. **والضيغم**: اسم من أسماء الأسد.

وحين أفردنا الحركة ثم اللون بالحديث، فإن ذلك لا يعني النظر إلى كل منهما منفصلًا عن مكونات الصورة التي تتداخل فيما بينها، وتتواشج بحيث يكتمل للصورة نسيجها، وشياتها، وأضواؤها، وأصواتها التي أرادها الشاعر لها، فنجد أن الحركة لا تستقل عن الصوت، وأن هذين لا يستقلان عن التلوين، وكلها لا تستقل عن التحديد المكاني، والمشهد جميعه نلحظه في كثير من الأحيان في طيات الظلال، وسطوع الأضواء، فنراه وقد اصطبغ بما تمليه عليه الحركة، فاتّخذ من علاقته بالأشياء وحركته لونًا معينًا، فلو نظرنا إلى قول بشر:

فَلَمَّا أَسْهَلَتْ مِن ذي صَبَاح ... وسالَ بها المَدَافِعِ والإكَامُ

أَثَرْنَ عَجاجةً فَخَرَجْنَ مِنها ... كَمَا خَرَجَتْ من الغَرَضِ السِّهامُ

إذا خَرَجَتْ أوائِلُهُنَّ شُعْثًا ... مُجَلِّحَةً نَواصِيها قيام[1]

فإنا نجد هذه اللوحة حافلة بالحركة والصوت، ومحددة بتحديد المكان، ونلاحظ هيئات الأشياء فيها وقد تجسدت بألوانها وشياتها، فنرى الخيل في (ذي صباح) وقد وصلت إليه بعد أن جاوزت المرتفعات، وصارت إلى السهل، الذي امتلأت به، وحجبت كل وجود غيرها، فأصبحت مدافع الماء والروابي الصغيرة ممتلئة بها، وكأنها السيل الذي تندفع به، بكل ما تحمله ظلال (السيل) من صخب واندفاع.

ونلحظ العجاجة التي تثيرها الخيل، فتحجب الضوء، وتحدث الأثر في الخيل، حين نجد أن الخيل قد خرجت أوائلهن شعثًا مغبرة النواصي.

ونجد أن هذا العجاج واللون مقترن بحركة الخيل، التي نراها في المشهد تخرج كما يخرج السهم إلى غرضه في قوة واندفاع وصوت شديد.

ولم تهمل هذه اللوحة أيضًا النظر إلى الظلال التي يوحي بها تشخيص الخيل، حينما نرى تصميمها على الأمر في وصفه لها بأنها (مجلحة).

---

(1) **الديوان**: 210 (41: 33 ـ 35). **مُجَلِّحة**: التجليح: التصميم في الأمر والذهاب فيه. (**شرح المفضليات** 164/1).

وفي قول بشر[1]:

أَلَا هَـلْ أَتَـاهـا كَـيْـفَ نَـاوَأَ قَوْمُـهـا	بِـجَـنْـبِ قُـلابٍ إذ تَـدَانَـى الـقَبائِلُ
فَـلاقَـاهُـمُ مِـنَّـا بِدَمْـخٍ عِـصَـابَـةٌ	عـلـى الـمُقْرَبـاتِ الجُردِ فيها تَخَايُلُ
رَمَوْهمْ فَلمَّا استمْكَنَتْ من نُحُورِهم	قِـطَـاعٌ خِـفَـافٌ ريـشُـهـا والمَعَايِلُ
تَوَّلوْا عـليهم يـضـرِبُـون رؤوسَـهـم	كـمـا تَعْضِدُ الـطَّلْحَ الوَريقَ المَعَاوِل
قَتَلْنَا الـذي يَسْمُو إلـى المَجْدِ مَنْـهُـمُ	وَتـأْوِي إلـيـــهِ فـي الشِّتَاءِ الأَرَامِل

نجد أن هذه الأبيات تبدأ بالسؤال عن الكيفية (ألا هل أتاها كيف ناوأ قومها...) ثم تأتي بعد ذلك الصورة مجيبة عن هذا التساؤل بمختلف الأبعاد لإيجاد الكفاية في الإجابة، فنجد الصورة قد أخفت منذ البدء قومها وجعلتهم في الظل، ولم تعبر عنهم إلا بالضمير «هم» على الرغم مما يقتضيه موقف التجمع وتلاقي القبائل المتحاربة من الانضواء تحت اسم تذكر بها، ومع تعمد الصورة إخفاءهم فقد أظهرت أن مقاتلتهم ومواجهتهم لم تكن من قوم الشاعر جميعهم، وإنما من عصابة منهم، ثم ترسم الصورة هيبة هذه العصابة وفعلها، فتحدد المكان، وتصف خيلهم بأنها المقربات الجرد، وذلك علامة الأصالة والنجابة، ثم تلتفت الصورة إلى الحركة في الفعل، فتبدأ بحركة الخيل في تخايلها، ثم بحركة السهام الخارجة من نبلهم، في عبارات توقفت عند أنواعها وأثرها، فذكرت الخفيف والعريض منها في حالة تمكنها من نحورهم. ثم تفضي هذه الحركة إلى حركة أخرى حين يقتربون منهم، فينهون حياتهم، ويعضدون رؤوسهم كما يعضد الطلح الوريق، وتقف بنا الصورة هنا على مفارقة يحدثها التشبيه، فالطلح الوريق نرى فيه نماء الحياة وتجددها، ولكن المعاول تعضده، فكذلك هؤلاء على الرغم من تعلقهم بالحياة إلا أن هؤلاء يعضدونهم ويقضون عليهم، وتنجح الصورة هنا في رسم هيئة التشفي الذي يبلغ قمته في البيت الأخير، حين تبرز الصورة مساوئهم وقد أفنوا ذوي الجاه واليسار منهم وقد زال تعلق الأرامل بهم في الليالي الشاتية.

---

(1) **الديوان**: 175، 176 (37: 1 ـ 5). **المقربات من الخيل**: التي صخرت للركوب. الجرد: جمع جرداء، وهي الفرس القصير الشعر. وذلك من علامات العتق والكرم. **القطاع**: جمع قطع، وهو السهم. **المعابل**: جمع معلبة، وهي نصل طويل عريض من السهام.

ولقد تغيّر مسار الضمير في البيت الأخير حين جاء الفعل منسوبًا إلى الجماعة (قتلنا) وذلك لأن نهاية هؤلاء هي هدفهم جميعًا حين أرسلوا إليهم عصابة منهم حققت هدفهم، فكانت نتيجة الفعل في القضاء على سيادتهم وعزتهم لهم جميعًا.

وهكذا نجد أن كل مكون من مكونات الصورة سدى ولحمة في نسيجها، الذي يحكم بالخيوط المتفرعة من علاقاتها، ويزدهي بألوانها وشياتها وأضوائها.

(5)

التحام الحسي بالمعنوي في الصورة

حين ننظر في الكثير من صور بشر، نجدها تعتمد على الجانب الحسي، ولكن ذلك لا يعني أن بشرًا والشاعر الجاهلي لا يتجاوزان في نظرهما الحواس الظاهرة، والأشكال المرئية إلى ما يكمن فيها من أمور معنوية، وذلك للأمور التالية:

1) أن بشرًا وهو يعتمد على الإدراكات الحسية في تقديم بعض صوره، لا يخرج في ذلك عن النمط السائد في الشعر الجاهلي الذي يفعل ذلك لأنه بذلك يثير الحيوية في حواس المتلقي، كي تعايش تلك الحواس المضمون الشعري للصورة، أي إن وجه الصورة الماثل أمامنا يحمل وجهًا باطنًا لا تحقق الصورة غايتها إلا حين ندرك الوجهين المتلاحمين وذلك لأن (أخطر ما في نقد الشعر أن نظن أن الصورة ظل للعالم الخارجي، فتظل عيوننا محدقة في السادة، وما الصورة كذلك، فهي تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور والعلاقة بين المشبه والمشبه به، وإن تبدّى فيها الحس، فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباسًا حسيًّا)[1]. فإذا قال بشر مثلًا[2]:

لَمَـــنِ الدِّيـــارُ غَشِـــيتَها بالأَنْعَـــمُ　　　تَبـــدُو مَعالِمُهـــا كَلَـــونِ الأَرْقَـــم
لعبـتْ بهـا ريـحُ الصَّبَـا فَتَنَكَّـرتْ　　　إلَّا بـــقِيَـــةَ نُـؤيِـهـــا المُتُهَـــدِّم

فإن العلاقة بين آثار المنازل الدارسة، ولون الذكر الأرقم من الحيات، لا تكتمل في جانبها الحسي فقط، فـ (لون الأرقم) هنا حين ننظر إليه في ضوء الصورة الكلية في البيتين نجده

(1) د. نصرت عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**: 15.
(2) **الديوان**: 177، 178 (38: 1، 2).

ينسجم مع روح التنكر التي تحفل بها الصورة، ومع روح الأسى التي تجللها، فالشاعر يتساءل عن الديار بقول (لمن) وكأنه في بداية وقوفه عليها يجسد لنا شعوره المتوجس من معرفتها حين رأى ما حلّ بها من تغيّر، ذلك التغيّر الذي يبلغ مداه حين يتراءى له في (لون الأرقم) بما يحمله ذلك اللون من جمال في الشكل، وخوف من الباطن حين تحضر في الذهن صورة (الأرقم) الذي قيل فيه (إن تقتله ينقم، وإن تتركه يلقم)(1)، فندرك حينئذ توجس الشاعر من هذا التغير الذي أحدثه الزمان في الديار فأصبحت معالمها لا تتمثل إلا في معالم كائن يخافه الإنسان، ويتوقع منه الغدر والانتقام. ولا شك أن هذه المعالم التي يراها تحدث في نفسه ألمًا كان التعبير بـ (لون الأرقم) دالًّا عليه، ومنسجمًا مع بقية مشهد الصورة في البيت الثاني، حين يجد الديار التي كان يأنس فيها بمحبوبته، تتنكر له فينعى ذلك التنكر الذي غلب على هذه الديار، ويرثي الحال التي أصبح عليها (النؤى) الذي كان يحفظها ويمنعها من السيل.

ومثل هذا التشبيه الذي تتجسد فيه العلاقة بين طرفي التشبيه في تلاحم الحسي والمعنوي، تشبيهات نرى الشقة فيها بعيدة بين الطرفين حين نقصرها على الجانب الحسي، ولكن العلاقة بينهما تتجلى قوية حين ندرك الطرفين في البعد الجديد الذي يمنحه المشبه به للمشبه حين لا نهمل الدلالة المعنوية في الصورة. ومن ذلك قول بشر(2):

فَكَلَّفْتُ مـا عندي وإن كُنـتُ عـامِدًا   **مـن الـوَجْدِ كالثكلان بـل أنا أَوجَع**

أمونًـا كُـدُكانِ العَبَـاديِّ فوقَهـا   **سَـنامُ كَجُثْمَـانِ البِليَـةِ أَتْلَـع**

وقوله(3):

أَعـانَ سَـرَاتَه وبنـى عَـلَيـهِ   **بَمَـا خَلَـطَ السَّـوَادِيُ الرَّضِيـح**

سنـامًا يرفَـعُ الأحْـلاسَ عنـه   **إلـى سَـنَدٍ كمـا ارتُفِـدَ الضَّرِيـحُ**

---

(1) **لسان العرب**: رقم.

(2) **الديوان**: 119، 120 (25: 9، 10).

(3) **الديوان**: 50 (11: 9، 10): **السوادي**: ضرب من التمر، نسبة إلى السواد وهو ما كثر واخضر من النخل والشجر. وهو يريد نوى هذا التمر. **الرضيح**: النوى المرضوح أي المدقوق.

وقوله[1]:

كَأَن حُدوجَهم لمَّا استقلوا   نَخِيلُ مُحَلِّمٍ فيها يُنُوع

فالمشابهة الحسية لا تكفي في الربط بين سنام الناقة والجثمان، أو ارتفاع القبر، أو بين متاع الراحلين والنخيل، وذلك لأن الشقة بين الطرفين تتباعد إن لم نصطحب معنا إحساس الشاعر الذي نستشفه من سياق الصورة، والإيحاءات والظلال المعنوية التي يحملها التشبيه، والتي يريد أن يقذف بها الشاعر في وجدان متلقيه.

2) في كثير من الصور التي يقدمها بشر للموجودات نراه يهتم بالجانب المعنوي في هذه الصور، حيث نجده يلحّ في الناقة على ما يجده فيها من تسلية للهم، وأمن ونجاء، ويصفها بالصدق في السرى وفي الهواجر، وينعتها بأنها الصموت التي لا تشتكي من كلال، ومن هنا نجد أن الحسية التي تظهر في نعت الناقة، كانت تتجه لجلاء صورة الناقة الموثقة الخلق، والخَلق، التي تمكن الشاعر من تحقيق الغرض الذي ينشده من ناقته، لذا فإنها الحسية التي تحقق اكتمال المعاني ومثاليتها التي يراها في الناقة.

وكذلك في الثور الوحشي نراه يقتنص فيه حماية الحقيقة، والنجدة، وخوف العار، ويتأنى أمام نشوته بالنصر. وفي الفرس نجده ينعته بأنه أخو ثقة، ويذكر تصميم الجياد على الحسم، وغيرتها في العدو، ويصور أيضًا ما بين الحيوانات من تواد وتعاطف.

3) نجد أن بشرًا يصور لنا المعنوي في صور حسية، فذهاب الود يصوره بصفرة العباب منه، والود الذي تقضي عليه الحرب يصوّره بالسحابات الذاهبة مع الدبور، بالإضافة إلى صور التشخيص التي نراها للمجردات في شعره، حيث نراه يصور حاله مع آل لأم بذات الضغن تمشي في الرفاق، في قوله[2]:

---

(1) **الديوان**: 130 (27: 3).**الحدوج**: جمع الحدّج بكسر الحاء، مركب من مراكب النساء يشبه المحفة تركبه نساء الأعراب على الإبل. **محلم**: نهر بالبحرين لعبد القيس مشهور بنخليه. **الينوع**: من ينع الثمر إذا أدرك ونضج.

(2) **الديوان**: 163 (34: 10).**ذات الضغن**: جاء في **اللسان** مادة: ضغن: الضغْن في الدابة هو أن تكون عسرة الانقياد، وإذا قيل في الناقة ذات ضغن فإنما يراد نزاعها إلى وطنها. وقال ابن قتيبة في شرح هذا البيت: **الرفاق**: حبل يشد من العنق إلى المرفق وذلك إذا علت إحدى يدي الناقة فتشد اليد الصحيحة فلا يعنف السقيمة، وزعموا أن بني بدر كانوا يأمرونه بهجاء آل لأم وأن يخبر أنهم ينهونه، فقال ـ كما أرادوا ـ يقول: في هجائهم هواي وأنا أمنع من ذلك كهذه الناقة. وفيه قول آخر يقول: أنا وهم كامرأة في صدرها ضغن على قوم فهي تمشي في الرفاق تشكوهم. يقول: فأنا على آل لأم كهذه المرأة لأن في قلبي حنقًا عليهم. ابن قتيبة: **المعاني الكبير** 1/ 590، 591.

فـإنِّــي والـشَّــكَــاة مَـــنَ آلِ لَأْمٍ   كـذاتِ الضِّغْـنِ تَمْشِـي فـي الرِّفـاقِ

حيث صوّر حاله معهم بصورة صاحبة الضغن التي تتلوى مما يداخلها من الألم والحقد ويبلغ مثل ذلك التجسيد مداه حين نراه يصور منة أوس عليه بالخليج الذي يتداركه، فينجو منه على حدب من ذلك الخليج، وحين يصور الموت الذي كاد يحل به من أوس بالرماح التي تحمل الأرواح، وذلك حين يقول[1]:

تَدَارَكَنِـي أَوْسُ بْـنُ سُـعْدَى بِنْعمـة   وعَـرَّدَ مـن تُحْنَـى عــليه الأصابـع
تــداركـــني مـــنه خَـــلِيجٌ فردَّنِـــي   لــه حَــدَبٌ تَسْــتَنَّ فيــه الضفــادع
تداركني مـــن كُرْبَةِ الموت بـعــدما   بـــدت نَـهــلاتٌ فــوقَهن الــودائع

4) إن كثيرًا من الموصوفات التي قدمها بشر في شعره، لا يقصد فيها الموصوف لذاته، فالصحراء، ونباتها، وثور الوحش وحماره، والناقة، والأطلال الدارسة، لم يقف عليها ليقدم لنا نعتها، وإنما كان يهدف إلى إقامة وجود شعري لهذه الأشياء يتسق مع وجود غيرها في القصيدة، على النحو الذي فصّلناه في الباب الثاني من هذا البحث، حين أبرزنا تسلسل القصيدة في إطارها العام، وعلاقة الناقة بالأطلال من ناحية، وعلاقتها بما بعدها من عزم وتصميم على الفعل من ناحية أخرى.

وبهذا يكون الحكم على الشعر الجاهلي بالحسية، وأن شعراءه لا يحللون خواطرهم ولا عواطفهم إزاء ما يتحدثون عنه على النحو الذي ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف حين قال: (وهذه النزعة «أي الحسية» في الشاعر الجاهلي، جعلته لا يحلل خواطره ولا عواطفه إزاء ما يتحدث فيه من حب أو غير حب، فهو لا يعرف التغلغل في خفايا النفس الإنسانية، ولا في أعماق الأشياء الحسية)[2]. يكون ذلك الحكم مغفلًا لالتحام الحسي بالمعنوي في الصورة الشعرية، وما ترمز إليه الحسيات من دلالات معنوية تحمل خواطر الإنسان ورؤاه.

---

(1) **الديوان**: 114 (24: 6، 7، 8).
(2) د. شوقي ضيف: **العصر الجاهلي**: 220، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد...

فإني أشكر الله العلي القدير، على نعمه التي لا تحصى، وما هيأه لي من أسباب مكنتني من إنجاز هذا العمل.

لقد عشت السنوات الماضية مع شعر بشر، أدرسه وأتأمله فيما قدمته من الأبواب والفصول، واتخذت من الصورة بابًا إلى ذلك العالم لكونها الخصوصية الرئيسية للشعر، فقادتني إلى استكناه ما في شعره من رؤية، وما يتميز به من سمات فنية.

ولقد كان لهذا البحث نتائج من أبرزها:

1) الوقوف على علاقات الشاعر الجاهلي مع الأشياء، وطبيعة إحساسه بالموجودات، والرؤية التي كان يقيمها للإنسان من خلال علاقة الإنسان بالمكان، وعلاقة الإنسان بالحيوان، واستجلاء مشاعر الأمل والرهبة لديه، التي كان يقتنصها في الصور المتحركة التي يبثّها فيما حوله.

2) مناقشة بعض الآراء التي كانت تنظر إلى تشبيه الناقة بالثور والحمار الوحشيين وبالنعام، على أنه استطراد، وانتقال إلى وصف مظاهر الصحراء، والردِّ على ذلك بتقديم تفسير له، يقوم على النظر في النصوص الشعرية، وتكامل جزئيات القصيدة.

3) توجه صور القصيدة عند بشر نحو استجلاء الفعل الإنساني، ابتداءً من المقدمة

الطللية، وانتهاء بما يقيمه من صور الوفاء والكرم والعزة فيما يفخر به لقومه أو ممدوحيه، أو ما ينقمه على أعدائه، من نكوص عن ذلك الفعل، وتخلّ عن مقومات الحياة.

4) تفسير تغّير نمط الصورة في بعض نصوص بشر عن غيرها في شعره أو في شعر غيره من الشعراء، بالنظر إلى سياق النص، ففسرت مثلًا اختلاف صورة ثور الوحش وحمار الوحش، وحين رأيت أن الصورة لم تكتمل لها الملامح التي وجدت في النصوص الأخرى، فسرت ذلك، وجعلت احتمال الضياع هو آخر الاحتمالات.

5) أبرز البحث تلاحم الحسي والمعنوي في الصورة الشعرية، عند بشر، حين لم يحصر النظر إلى الصورة في أنها تقدم تصويرًا آليًّا لحياة واقعية، وحاولنا أن نستوضح ما يقيمه الشاعر في هذه الصور من رؤى استنطقنا بعضها من تأمل النصوص وبعضها الآخر نطق به الشاعر نفسه، على النحو الذي فصلناه في موضعه من البحث.

6) إن العمل على دراسة الصورة في شعر أي من الشعراء الجاهليين على حدة، من شأنه أن يقف بنا على الفوارق التي يتميز بها كل شاعر في صوره، وما يقوم بين الصور من اختلاف في سياقاتها، على نحو لا نتمكن منه حين ننظر إلى دراسة الصورة في الشعر الجاهلي بصفة عامة.

وقبل أن أختتم هذه الصفحات أود أن أشير إلى أن كل ما ارتأيته كان نتيجة لاجتهاد حاول أن يستنطق النصوص، وألا يسلم بالرأي إلا بعد أن يتبين له في التطبيق صدقه، ولن أدعي أنني قلت الكلمة الفصل في ذلك، لأن ذلك الادعاء يعني انتهاء البحث، وإغلاق باب التفكير والتأمل، وذلك ما يأباه الشعر خاصة، لأن الشعر الأصيل يبقى مثيرًا للرؤى المتجددة، ومحاورًا لفكر الأجيال.

والله أسأل أن يجعل عملنا خالصًا لوجهه، إنه سميع مجيب.

فهرس المصادر والمراجع

أولًا: الدواوين والمجموعات الشعرية وشروحها:

- الأخفش الأصغر (علي بن سليمان بن الفضل): **كتاب الاختيارين**. تحقيق د. فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية 1404هـ / 1984م.
- الأصمعي (عبد الملك بن قريب): **الأصمعيات**. تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة.
- الأعشى: (ميمون بن قيس): **الديوان**. شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز.
- الأعلم الشنتمري (يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي): **أشعار الشعراء الستة الجاهليين**. دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى 1402هـ / 1982م.
- أوس بن حجر: **الديوان**. تحقيق د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة 1399هـ / 1979م.
- بشر بن أبي خازم الأسدي: **الديوان**. تحقيق د. عزة حسن. مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بسوريا، الطبعة الأولى، دمشق 1379هـ / 1960م، والطبعة الثانية 1972.
- البطليوسي (أبو بكر عاصم بن أيوب): **شرح الأشعار الستة الجاهلية**. الجزء الأول، تحقيق: ناصيف سليمان عواد، نشر وزارة الثقافة العراقية، 1979م.
- التبريزي (الخطيب يحيى بن علي): **شرح القصائد العشر**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، الطبعة الثانية، 1384هـ.

- .... **شرح المفضليات**. تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر.

حسان بن ثابت: **الديوان**. تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1974م.

- الخنساء (تماضر بنت عمرو): **الديوان**. تقديم وشرح كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية 1982م.

- **ذو الرمة** (غيلان بن عقبة): **الديوان**. شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية ثعلب، تحقيق د. عبد القدوس أبو صالح، دمشق، 1393هـ / 1973م.

- زهير بن أبي سلمى: **الديوان**. صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة 1400هـ / 1980م.

- السكري (أبو سعيد: الحسن بن الحسين) **شرح أشعار الهذليين**. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة.

- ابن الشجري (هبة الله بن علي): **مختارات شعراء العرب**. تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، دار التوفيقية، القاهرة، الطبعة الأولى 1399هـ / 1979م.

- الضبي (المفضل بن محمد بن يعلى): **المفضليات**. تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة.

- عنترة بن شداد العبسي: **الديوان**. تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق 1970م.

- قيس بن الخطيم: **الديوان**. تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية 1387هـ / 1967م.

- المثقب العبدي (عائذ بن محصن): **الديوان**. تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1391هـ/ 1971م.

- المرزوقي (محمد بن الحسن): **شرح ديوان الحماسة**. نشر أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف، والطبعة الثانية، 1387هـ / 1967م.

- النابغة الذبياني (زياد بن معاوية): **الديوان**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1977م.

ثانيًا: المصادر والمراجع القديمة:

- ابن الأثير (أبو السعادات: المبارك بن محمد): **النهاية في غريب الحديث والأثر**. تحقيق طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، المكتبة الإسلامية.
- أرسطوطاليس: **فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد**.ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- الجاحظ (عمرو بن بحر): **الحيوان**. تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت 1388هـ / 1969م.
- الجرجاني (عبد القاهر): **أسرار البلاغة**. شرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية 1396هـ / 1976م.

.... **دلائل الإعجاز**. قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة. وكذلك طبعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1398هـ / 1978م.

- الجمحي (محمد بن سلام) **طبقات فحول الشعراء**. قراءة وشرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- الخطيب القزويني (محمد بن عبد الرحمن): **الإيضاح في علوم البلاغة**. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ / 1985م.
- الخفاجي (عبد الله بن محمد بن سنان) **سر الفصاحة**. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1402هـ / 1982م.
- ابن رشيق (الحسن بن رشيق): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة 1972م.
- الرماني (علي بن عيسى): **النكت في إعجاز القرآن**. ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن). حققها وعلق عليها: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر.
- السكاكي (يوسف بن أبي بكر): **مفتاح العلوم**. دا رالكتب العلمية، بيروت.
- الشريف الرضي (محمد بن أبي أحمد الحسين): **المجازات النبوية**. تقديم وضبط وشرح

طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1391هـ / 1971م.

- ابن طباطبا (محمد بن أحمد): **عيار الشعر**. شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1402هـ / 1982م.

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله): **الصناعتين**. تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

.... **ديوان المعاني**. طبعة مكتبة القدسي، توزيع عالم الكتب.

- العلوي (يحيى بن حمزة بن علي): **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**. دار الكتب العلمية، بيروت، 140 هـ / 1980م.

- الفارسي (أبو علي الحسن بن أحمد بن عباد الغفار): كتاب **الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب**. تحقيق د. محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): **الميسر والقداح**. صححه محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة 1342هـ.

.... **المعاني الكبير**. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى مصورة عن طبعة عبد الرحمن بن يحيى اليماني، حيدر آباد الدكن، 1368هـ.

- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**. تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة.

- المبرد (محمد بن يزيد): **الكامل في اللغة والأدب**. مكتبة المعارف، بيروت.

- المرتضى (علي بن الحسين) **أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى 1373هـ / 1954م.

- المرزباني (محمد بن عمران): **الموشح**. تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م.

- الميداني (أحمد بن محمد النيسابوري): **مجمع الأمثال**. مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 374هـ / 1955م.

- ابن هشام: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة.

ثالثًا: المراجع الحديثة:

- د. أنور عليان أو سويل: **الإبل في الشعر الجاهلي**. دار العلوم، الرياض، الطبعة الأولى، 1403هـ / 1983م.
- إيليا حاوي: **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**. دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م.
- د. ثناء أنس الوجود: **رمز الماء في الأدب الجاهلي**. مكتبة الشباب، القاهرة، 1986م.
- جبرا إبراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1979م.
- د. جواد علي: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1970م.
- جون كوين: **بناء لغة الشعر**. ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.
- جيروم ستولنيتز: **النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية**. ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1981م.
- أ.أ. رتشاردر: **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- سبيسيل دي لويس: **الصورة الشعرية**. ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، الطبعة الأولى، 1982م.
- د. صلاح عبد الحافظ: **الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره**. دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، 1983م.
- د. عادل الفريجات: **إضاءات في النقد الأدبي**. منشورات دار أسامة، دمشق، الطبعة الأولى، 1985م.
- د. عاطف جودة نصر: **الخيال مفهوماته ووظائفه**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- د. عباس بيومي عجلان: **عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى**. مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1985م.

- د. عبد القادر القط: **في الشعر الإسلامي والأموي**. دار النهضة العربي، بيروت، 1976م.
- د. عبد الواحد علام: **قضايا ومواقف في التراث البلاغي**. مكتبة الشباب، القاهرة.
- د. علي البطل: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، 1980م.
- د. علي الجندي: **في تاريخ الأدب الجاهلي**. دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.
- د. لطفي عبد البديع: **عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب**. نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الثانية 1406هـ / 1986م.
- د. كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
- د. محمد أبو موسى: **قراءة في الأدب القديم**. دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1978م.
- د. محمد النويهي: **الشعر الجاهلي. منهج في دراسته وتقويمه**. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- محمود شكري الآلوسي: **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**. نشر محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الثالثة، 1342هـ.
- د. مصطفى ناصف: **قراءة ثانية لشعرنا القديم**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1401هـ / 1981م.
- نجيب محمد البهبيتي: **تاريخ الشعر العربي**. دار الفكر العربي للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة.
- د. نصرت عبد الرحمن: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**. مكتبة الأقصى، عمان، الطبعة الثانية 1403هـ / 1982م.
- د. وهيب رومية: **الرحلة في القصيدة الجاهلية**. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1402هـ / 1982م.
- د. يحيى الحبوري: **الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه**. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1402هـ / 1982م.

- د. يوسف خليف: **دراسات في الشعر الجاهلي**. مكتبة غريب، القاهرة، 1981م.

رابعًا: المعاجم والدوريات:

- أحمد بن فارس: **معجم مقاييس اللغة**. تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1389هـ.
- الزبيدي: (أبو الفيض محمد مرتضى الحسيني) **تاج العروس من جواهر القاموس**. المطبعة الخيرية بمصر، 1306هـ.
- ابن منظور (محمد بن مكرم): **لسان العرب**. طبعة دار المعارف، مصر.
- **مجلة فصول**: إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الرابع، العدد: الثاني 1984م. دراسة/ محمد صديق غيث عن: **التحليل الدراسي للأطلال** ص 168.

ملاحق

الدكتور محمد الهدلق

جامعة الملك سعود

ما صرح به الدكتور محمد الهدلق المناقش الخارجي من جامعة الملك سعود عن الرسالة ، حيث صرح لجهاز تحرير صحيفة (مكة) بما يلي :

أرسلت لي كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى رسالة عالي القرشي بعنوان «الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم» لقراءتها وتقييم صلاحيتها. والحقيقة أنني قرأتها وأرسلت تقريرًا للجامعة بأنها رسالة علمية صالحة للمناقشة وليس عليها مآخذ إلا ما على جميع الرسائل الأخرى من ملاحظات علمية بسيطة. وأبلغتهم في التقرير بأني سأقول هذه الملاحظات في المناقشة، لكن ظللت أنتظر رد الجامعة على تقريري فترة تجاوزت الشهرين، ولم يشعروني خلالها بأي شيء حتى تضايقت واعتبرت ذلك إهمالًا لشخصي لا أرضاه، فاتصلت استفسر فقيل لي إن على الرسالة بعض الملحوظات فأجلت المناقشة.

أرسلت لهم خطابًا شديد اللهجة وقلت هذه رسالتكم وهذا ابنكم، ولن أعود لمناقشتها ولا مناقشة أي رسالة أخرى في جامعة أم القرى.

والحقيقة أقولها: قرأت رسالة عالي القرشي ولم أجد عليها أي مآخذ لا عقديًا، ولا أي شيء آخر، إنما بها بعض الأخطاء التي تقع من أي طالب. إنها رسالة علمية وعمل أكاديمي».

بسم الله الرحمن الرحيم

تقرير عن رسالة الطالب عالي بن سرحان القرشي
التي تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه في الأدب
من كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى
وموضوعها: «الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم»

قرأت هذه الرسالة ولاحظت فيها ما يلي:

١ - صغر حجمها، حيث بلغت ثلاثمائة وثماني صفحات. وهو دليل على إيجازها في تناول الموضوع، إذ أن هذا الحجم قد يقبل في رسائل «الماجستير» لكن المفترض في رسائل الدكتوراه أن تكون أكثر توسعا وأفسح مجالا.

٢ - الموضوع مسبوق عامة بالدراسات التي تناولت الصورة في الشعر الجاهلي عامة. ومنها:

أ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث
وهي رسالة جامعية للدكتور نصرت عبد الرحمن
طبعت مرتين في عمّان

ب - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري
للدكتور علي البطل. (ط بيروت)

جـ - الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والفنية والجمالية. للدكتور سعد الحاوي
(ط دار العلوم بالرياض).

ولكن ما دام الموضوع قد أقر من الكلية، فلا حرج على الطالب، وكل ما يلزمه هو الاجتهاد في الابتكار وتتبع مقومات الصورة في شعر «بشر بن أبي خازم» ومحاولة تلمس الميزات التي يتصف بها ومقارنته بغيره من شعراء الجاهلية

ولكن جهد الطالب كان منصبا على التحليل الأسلوبي لشعر بشر،

٢

ومحاولة استنطاقه بدلالات يؤثرها الطالب، خدمة لمذهب الأدبي الذى اعتنقه.

٣ - يتضح فى هذه الرسالة تكرار الشواهد فى أكثر فصولها.
حتى لتجد بعض الأبيات تكاد تذكر فى كل فصل!
فهو يستشهد بها فى فصل التشبيه وفى فصل المجاز، وفى بناء الصور وفى موضوعاتها. وهذه ظاهرة ملحوظة تتضح إذا ما أعد الطالب فهرسا للشعر وذكر فيه الصفحات التى وردت فيها الشواهد فهل ضاق شعر «البشر» عن أن توجد فيه شواهد مستقلة فى كل جزء من أجزاء هذا البحث.
ومن هذه الشواهد المكررة بشكل يلفت النظر الأبيات:
ألم يأتها أن الدموع نطافه ∴ لعين يوافى فى المنام حبيبها
وكذلك: لمن الديار غشيتها بالأنعم ∴ تبدو معالمها كلون الأرقم
وقوله: كأن حمولهم لما استقلوا ∴ نخيل محلم فيها انحناء
ومن هنا كنت أود أن يوسع الباحث مجال استشهاده

٤ - كان المفترض فى هذا البحث الذى تقدم به كاتبه لنيل درجة الدكتوراه أن يعنى ببيان مفهوم «الصورة» فى النقد العربى القديم وفى الدراسات الحديثة.
لكنه قصر فى هذا الجانب تقصيرا شديدا إذ اقتصر على بضعة نصوص لعبد القاهر الجرجانى، مشهورة مكررة. مع أن هناك بحثا مفصلا عن «الصورة فى التراث البلاغى» للدكتور محمد أبو موسى وهو منشور فى بحوث كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى السنة الثانية العدد الثانى ١٤٠٤-١٤٠٥. وقد كان بإمكان الطالب الاطلاع عليه ومناقشته والإفادة من نتائجه. وكذلك مفهوم الصورة قديما وحديثا كما جاء فى كتاب النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال، حيث وقف عند أقوال عبد القاهر، وقفة متأنية، يمكن أن نناقش أيضا.

٣)

وقد كان تقصير الطالب واضحا أشد الوضوح في إشارته لمفهوم الصورة في النقد الحديث، فلم يزد عن صفحتين! اقتصر فيها على رأي الناقد الفرنسي "سيسيل دي لويس" نقل عن كتابه المترجم "الصورة الشعرية" فأغفل بذلك عشرات البحوث المعاصرة في هذا الموضوع.

ومنها: كتاب "الصورة الأدبية" للدكتور مصطفى ناصف.

وهو ليس من مراجع الطالب، إنما ذكر له كتاب "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، كما أهمل مناقشة ما جاء في صدر كتاب "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" للدكتور نصرت عبد الرحمن" مع أنه من مراجعه! وقد فصل القول في هذه الجزئية وفيه الكثير مما يستوجب المناقشة.

وهناك العديد من المصادر التي تناولت مفهوم الصورة في النقد الحديث ومنها: النقد الأدبي للدكتور داود سلوم (ط مكتبة الأندلس ببغداد ١٩٦٧م)

وهو ليس من مصادر الطالب

و"نظرية الأدب" "لأوستن وارين" و"رينيه ويليك".

ترجمة محي الدين صبحي ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م

و"قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث"

للدكتور محمد زكي العشماوي الأستاذ بجامعة الإسكندرية

ط الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية ١٩٧٨م.

و"الأدب وفنونه" للدكتور محمد مندور - القاهرة ١٩٨٠. (دار نهضة مصر)

وهذه الكتب الثلاثة ليست من مراجع الطالب.

وقد أغفل مناقشة ما جاء عن الصورة في النقد الحديث في الكتب التي جعلها من مراجعه، ككتاب مبادئ النقد الأدبي "لريتشاردز" ترجمة الدكتور مصطفى بدوي.

والخلاصة: أنه لم يجعل موضوع الصورة في النقد القديم والحديث البحث الجدير برسالة للدكتوراه، وقد كان أمامه مجال واسع

٤)

ليناقش، وليقبل أو يعارض ما أورده الباحثون.

ولكنه لم يرد أن يقيد نفسه بمفهوم دقيق للصورة حتى لا يقال له: فأين هذا المفهوم في شعر بشر بن أبي خازم؟!

٥ – كل هذا التقصير، أو الإيجاز المخل، يهون، بالقياس إلى الملاحظة الفاصلة في هذه الرسالة!..

وهي أن الطالب قد جعلها مجالا لترديد مقولات المذهب الأدبي النقدي الذي ارتضاه، وهو البنيوية والألسنية والسيميولوجية فإن كان هذا المنهج مقبولا في مقاييس جامعة أم القرى، فلا بأس من مناقشة الرسالة وإظهار ما فيها من قوة أو ضعف.

أما إذا كان هذا المنهج غير معترف به، وكانت مناقشة الرسالة وهي على هذه الصفة تعني الاعتراف بهذا المنهج وإقراره وتعني كذلك أن من حق غيره من الطلاب أن يتبعوه ويتأسوا به فهنا لا بد من إعلان ذلك للكافة وإحاطة المشرفين على الرسائل وأخذ توقيعهم على استبعاد "المنهج البنيوي الألسني السيميولوجي" وعدم السماح للطلاب باستخدامه، حتى لا يقعوا في مزالق العداء للتراث والولوع بنقض القديم وإقامة الجديد مقامه وتسفيه آراء النقاد والبلاغيين في تراثنا..

إن مثل هذا الصنيع ليس من البحث العلمي في شيء؟.. بل هو تمرين لهؤلاء الطلاب على الرفض بغير حجة، والولوع بالتغيير لذات التغيير والخضوع لمقالات فلاسفة العبث والتوهم والملل، الذين يستحدثون الفلسفات والمذاهب، ثم ينقضونها ويحيدون عن غيرها.. وهكذا..

ولا ألقي هنا القول جزافا.. فهذه الرسالة التي بين أيدينا مملوءة بشواهد هذا التأثر بالبنيوية وما يتصل بها.. والخضوع لمقالاتها.. وإذا شئتم لبعض الأمثلة على ذلك فإليكم هذه الأمثلة

٥

١ - في ص٢٤ :
" وما تقيمه هذه الأنماط من صور كلية تظهر في الشعر، بسبب اللغة الشعرية التي تعقد ألوانا من الصلات بين الأشياء " الخ
ومعلوم أن مصطلح " اللغة الشعرية " هو مصطلح أثير لدى الألسنيين يمتد إلى ما عُرف اصطلاحا باسم " جماعة دراسة اللغة الشعرية " التي اتخذت " موسكو " مقرا لنشاطها اللغوي والنقدي
وكان ما يزال ماثلا في أذهان زعمائها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذي نما نموا ملفتا في العقد الأول من القرن العشرين (يراجع كتاب " واقع القصيدة العربية " للدكتور محمد فتوح أحمد ط دار المعارف القاهرة ١٩٨٤)
ويشير هذا الكتاب إلى كتيب ألفه أحد أقطاب تلك الجماعة وعنوانه: " بعث الكلمة " الذي قصد به إلى إنعاش دور الكلمة في التركيب اللغوي والنظر إليها باعتبارها كيانا حيا له ذاتيته واستقلاله فيقول: " لقد صيغت في هذا الكتاب - لأول مرة - (وهو من تأليف شكلوفسكى ونشر ١٩١٤) - الأقانيم المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية، تلك الجماعة التي قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة " ص٣٢ من " واقع القصيدة العربية "
ومن هنا فإن الطالب يقحم كلمة " اللغة الشعرية " كلما استطاع إلى ذلك سبيلا كقوله في ص٣٤ من هذه الرسالة :
" وتؤول هذه النظرة إلى أخذ اللغة الشعرية على أنها لغة لنقل الأفكار السابقة "
وقوله في ص٣٤ :
" وإذا كان خروج التشبيه عن هذه الأغراض في الشعر هو المطلب الملح للغة الشعرية الآن - "
وقوله في ص٥١ : " إذ أن الصورة الشعرية في المجاز تتحقق بسبب الحركة التي تحركها اللغة الشعرية في الأشياء "
وكذلك في ص٥٢ : " إن الصورة المجازية يتجلى أثرها في التحكم في نسق اللغة الشعرية

وفي صـ ٥٥ ، وكذلك في صـ ٥٧ : « فالعالم الشعري جعلت صحار لهذا الموضع البعيدين عن الحرب »
وكذلك في صـ ٦٨ : « حيث جعلت اللغة الشعرية المكارم لباسا منه الإزار ومنه الرداء » (٦)

ب - الإيمان بالثنائيات الضدية ، التي هي إحدى أسس البنيوية
تظهر في مواطن كثيرة لا يمكن استقصاؤها في مثل هذا التقرير الموجز
كقوله في صـ ٤٧ :

« ومن ثم يجب أن تصحب معنا في تأملنا لهذه الصور هذه الظلال
وهذا التداخل بين الفعل الإنساني والفعل الحيواني الذي يتداخل
في عالم الأسطورة بعالم الواقع وما يروعه الإنسان الشاعر من
التصاق بهذا الفعل ، حين يبدأ بالرحلة على ظهر الناقة التي يستدعي
بها هذا العالم الذي يبدو أنه يقيم به معادلا للوجود الإنساني
على صور مختلفة »
وقوله في صـ ٦٨ : « ولقد حقق الجمع بين الصورتين الثالثة وضدها جلاء الصورة
المثالية .. »

جـ - تتردد كلمة " اقتنص " و" اقتناص " عشرات المرات في الرسالة
وهي كلمة شائكة لدى نقاد البنيوية ، وهي مستعملة بكثرة في كتب
الدكتور لطفي عبد البديع ، وكذلك وردت عشرات المرات في رسالة
الطالب سعيد السريحي " التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي "
ففي صـ ٥٣ من هذه الرسالة يقول الطالب :
« وهذا يعطينا دلالة على أن بشرا عندما اقتنص وجود الأهوال
في الشطر الأول اقتنص معه الخصب والمطر » ..
وفي صـ ٨٠ : « فهي تقتنص في وجود الشيء خاصيته »
وفي صـ ٨٨ : « ولعل اللغة الشعرية التي جمعت بين الحر وبين الماء
التي تظهر عند العرب ليلا كانت تقتنص في ذلك السكون .. »
وفي صـ ٦٢ « لكي يتمكن من اقتناص الفعل الإنساني »
وفي صـ ٦٣ : « كما تقتنص بشر قوة قومه وغياب قوة خصومه »
وغيرها كثير في الرسالة ، حتى صفحة ٢٢١ ، ٢٢٢ .

د - تكررت كلمة " الفعل الإنساني " عشرات المرات في هذه الرسالة
وهي من القاموس البنيوي الألسني الأساسي .
كقوله في صـ ٦٢ : « ويجسد بشر في الصورة في البيت التالي
الفعل الإنساني .. » وكذلك في ٥٩ ، ٦٥ ، ٢٠٢ .

(٧)

هـ - في ص١٨ يقول الطالب :

« وهكذا تنداح لنا الصورة عن دوائر متحركة تفضي كل منها إلى الأخرى »

وهذه من مقولات البنيويين ، وقد جاءت في رسالة الطالب سعيد السريحي أيضا .

و - في الرسالة إشارة إلى التفسير الباطني الرمزي للنصوص في مثل قوله في ص٢٩ :

« أي أن وجه الصورة الماثل أمامنا يحمل وجها باطنا لا تحقق الصورة غايتها إلا حين ندرك الوجهين المتلاحمين »

وينقل عن الدكتور نصرت عبد الرحمن - وهو من الألسنيين - قوله :

« إن أخطر ما في نقد الشعر أن نظن أن الصورة ظل للعالم الخارجي .. »

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه المقولات ، وإنما أسوقها للتدليل على الأثر الواضح لهذه المذاهب الأدبية التي يسمونها النقد الجديد ، في رسالة هذا الطالب في فكره وأسلوبه وقاموس مفرداته .

ز - يظهر في هذه الرسالة حرص الطالب على مناهضة الأسس البلاغية التي جرى عليها أسلافنا - خدمة لمذهب الأدب النقدي الأسلوبي وإعلاء له - يظهر ذلك في حديثه عن التشبيه في ص٣٢ من هذه الرسالة إذ يقول : « قبل أن يعرض البحث لوظيفة التشبيه في شعر بشر يجدر به أن يلمح إلى وظيفة التشبيه في تراثنا البلاغي والنقدي ، إذ كان النظر إليه يستند أساسا إلى عنصر المشابهة بين الطرفين ، وكان التشبيه لا يأتي إلا لبيان هذه المشابهة ! »

وفي ص٣٣ يقول : « ولذلك كانوا يهتمون بالأوجه التي تتحقق بها المشابهة .. »

وفي ص٣٤ يقول : « وإذا كان خروج التشبيه عن هذه الأغراض ، في الشعر هو المطلب الملح للغة الشعرية الآن .. »

فنرى دعوة صريحة إلى خروج التشبيه عن قواعده ، إلى مقولات هائمة لا مقياس لها ، كتفاعل طرفي التشبيه ! بدلا من مقارنتها ..

(٨)

والعجيب أن هذه الدعوة قد جاءت بأبسط من هذا في رسالة الطالب "سعيد السريحي": "التجديد في اللغة الشعرية" في فصل التشبيه..

فكأن هؤلاء الطلاب يلحون على غرض واحد ويلتفون به معاً.

وكذلك صنع هذا الطالب في مبحث المجاز في ص٥١ وما بعدها..

حيث يقول في ص٥١:

"إننا في نظرتنا إلى هذه الصور سنتجاوز تقييدها بالأصل المفترض في البلاغة العربية وهو المعنى الأصلي، وذلك لأن إعادة أسلوب المجاز إلى ذلك المعنى تعفي على أصالته وتجعله تاليا للحقيقة"

وفي ص٥١ يقول:

"ولذا سيكون التناول لهذا المجاز مبتدئا من العلاقة الجديدة التي ينشئها بين الأشياء، إذ أن الصورة الشعرية في المجاز تتحقق بسبب الحركة التي تحرك بها اللغة الشعرية الأشياء لتضعها في أفق جديد ينشأ عن التفاعل بين أطراف الصورة".

وفي ص٥٢ يقول:

"وإنما الذي يهمنا هو ما نجده في هذا الأداء من حركة تقوم على اقتناص التفاعل بين أطراف الصورة.."

وهكذا كلما وجد الطالب سبيلا إلى الانفلات من الأسس البلاغية بادر إليه مرددا هذه الكلمات الزئبقية.. فما معنى "اقتناص التفاعل بين أطراف الصورة"؟!

وما معنى "الحركة التي تحرك بها اللغة الشعرية الأشياء"؟!

لا تفسير لذلك إلا عند أقطاب الأسلوبية المنبثقة عن الألسنية الرافدة للبنيوية..

وهذا وفاء من هذا الطالب لمنهج النقد الأسلوبي، الذي تتضح علاقته بقواعد البلاغة في قول الأستاذ "عبد السلام المسدي" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب"

(٩)

« أما الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين، فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين، لا يستقيم لها تواجد آني في تفكير أصولي موحد، والسبب في ذلك يعزى إلى تاريخية الحدث الأسلوبي في العصر الحديث، وإذا تبينا مسلمات الباحثين والمنظرين وجدناها تقرر أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة »

ثم يوضح ذلك بقوله:

« إن من أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى "التعليم" غايته، وموضوعه: بلاغة البيان. بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة » (١).

وإذن فإن سعي هذا الطالب، وأمثاله من تلامذة الدكتور لطفي عبد البديع إلى التحرر من قيود البلاغة العربية - كما يسمونها - يعد أمرا منطقيا موافقا لوجهتهم الأدبية النقدية التي آثروها.

٣ - يمكن القول بأن أغلب التحليل الأسلوبي الذي قام به الطالب في هذه الرسالة، لما اختاره من شعر بشر بن أبي خازم يعتمد على المناهج البنيوية الألسنية الأسلوبية، وعلى النظر إلى الشعر على أنه رمز لا يرتبط بالعالم الخارجي ولا صلة له بالواقع، ولا أستطيع هنا مجرد الإشارة إلى أرقام الصفحات التي تتضح ذلك فيها لأن هذا التحليل الأسلوبي يكاد يكون في كل صفحة من صفحات الرسالة التي تبلغ «٣٤٠ صفحة» ولكن لا بأس من الإشارة إلى بعض الأمثلة:

(١) ص ٤٨ - ٤٦ من كتاب "الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب" ط الدار العربية للكتاب تونس ١٣٩٧ هـ

(١٠)

فهو يستشهد بقول بشر :

كأن حمولهم لما استقلوا .. نخيل مُحَلّمٍ فيها انحناء ..

على أساس أن هذا البيت يحوى صورة " يقيم فيها الشاعر حلمه وما يتمناه"

ثم يقول : " فهو يشبه الإبل عليها هوادج النساء بنخيل هذا الموضع التى تنحنى لما فيها من الثمر ، فما العلاقة بين طرفى الصورة ؟

إن العلاقة لا يمكن أن تسير فى طريق التشبيه والتوضيح ، لأنها لو سارت كذلك لأهملت العلاقة بين الرحلة والاستقرار فى البيت والعلاقة بين الجدب الذى يفهم من الرحلة والاستقرار الذى يفهم من المشبه به . ولهذا فإن المسافة بين الطرفين تقف بنا على القدر ما بين الواقع المقفر والحلم الذى يتمناه . فكأن النساء الراحلة حجبت عن ناظريه قتامة هذا الواقع وأقامت أمامه عالم الاستقرار والخصب والعطاء ، فهو يتمنى انتهاء هذه الظروف المؤدية إلى الارتحال ويأمل أن يحل محلها الاستقرار والخصب وإقامة الحياة فى دعة وهدوء "

إنه يرفض أن تسير العلاقة بين المشبه والمشبه به - تسير فى طريق التشبيه والتوضيح ، أى أن المشبه به لا يراد لتوضيح المشبه ولا لبيان صورته . وذهب مذهب الرمز والاستبطان والغموض والواضح هنا أن الشاعر يصف رحلة أحبابه ، بينما هو مستقر فى موطنه لكن الباحث يصر على أنه راحل يتمنى الاستقرار . والشاعر يصف هيئة الحمول التى كان فيها الأحباب الراحلون ، فيجعلها كالنخيل التى تشقلها ثمارها فكأن فيها نوعا من الانحناء . فأين من ذلك توهم أن النخيل رمز لتقيم عالم الاستقرار والخصب والعطاء ؟!

على هذه الشاكلة المجحفة الدائمة يمضى هذا الباحث فى تحليل للنصوص ومحاولة استنطاقها بما لا تنطق به .. نصرة لمذهب "اللغة الشعرية" وبعثا للكلمات لعدم تحريرها من دلالاتها

(11)

كما يقول الألسنيون !

ط – ويتضح انتماء الطالب الأدبي كذلك في نقله عن أحد رموز المذهب البنيوي، وهو الدكتور كمال أبو ديب – فقد نقل عنه بعض كلامه في كتاب «جدلية الخفاء والتجلي» في ص 26 من هذه الرسالة وذكر اسمه في الحاشية رقم (1) واسم كتاب منقوصاً، وتمامه: «دراسات بنيوية في الشعر».

□ □ □

وهكذا لو ذهبنا نتتبع الإشارات التي بثها الطالب في رسالته تلك الدالة على اختياره مذهب البنيوية الألسنية لوجدنا من ذلك الكثير الذي يقطع بهذا الانتماء ولا يشتبه فيه.

والسؤال هو:

هل تجيز الجامعة استعمال هذا المنهج في بحوثها الأدبية واللغوية أم أنها ترى فيه خطراً على تراثنا وفهمنا الأدبية والبلاغية.. بل خطراً على ما هو أكبر من ذلك من مقدساتنا وأصول ديننا.

فقد انتهى الدكتور «محمد أركون» إلى المطالبة بقراءة ثانية للقرآن مستفيداً في حصيلة البحوث الألسنية!

وهو الذي يصرح الآن بأنه لابد لفهم القرآن من النظر إليه على أنه خطاب رمزي!

هذا ما لديّ في شأن تلك الرسالة بعد أن قرأتها – علم الله – بتجرد وعناية حتى اتضحت لي سماتها وأبعادها وما تقصد إليه.

وأسأل الله سبحانه أن يهدي شبابنا صراطه المستقيم وأن يجنبهم الأهواء والنزعات المردية، وهو حسبنا ونعم الوكيل.

أ. د. مصطفى عبد الواحد (1)

24/10/1428

(1) نُشر التقرير في صحيفة مكة يوم السبت الموافق 1 جمادى الأولى 1436 هـ المصادف 21 فبراير/ شباط 2015.